



## 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#) 

국제학석사 학위논문

# 이태원의 드랙퀸들

— 젠더 정체성과 젠더 수행을 중심으로 —

Drag Queens of Itaewon: Gender Identity and  
Gender Performance in South Korea

2019년 8월

서울대학교 대학원

국제학과 한국학 전공

Geoffrey Yau



# 이태원의 트랙퀀들

- 젠더 정체성과 젠더 수행을 중심으로 -

지도 교수 한영혜

이 논문을 국제학석사 학위논문으로 제출함

2019년 7월

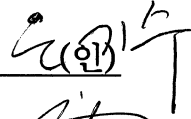


서울대학교 대학원

국제학과 한국학 전공

Geoffrey Yau

Geoffrey Yau의 국제학석사 학위논문을 인준함

2019년 8월

위원장	은기수	 (인)
부위원장	신지혜	 (인)
위원	한영혜	 (인)



© 2019

Geoffrey Yau

All Rights Reserved



## 초 록

본 논문은 한국적 맥락에서 드랙, 젠더 수행, 그리고 젠더 정체성에 대한 민족지적 연구를 제시한다. 이 연구의 결과는 한국의 서울 이태원에서 드랙을 하는 10명의 드랙퀸을 대상으로 한 민족지적 관찰과 인터뷰를 통해 얻어진다. 대부분의 드랙퀸들처럼, 그들은 독특한 드랙 정체성을 형성해, 같은 몸으로 다른 젠더를 표현한다. 결과를 통해 한국의 관중들은 한국의 드랙퀸에게 한국의 엄격한 이분법적 남녀 젠더 규범을 적용하지만, 외국인 드랙퀸들에게는 같은 관중들의 기대를 하지 않는다는 것을 발견했다. 마지막으로, 드랙퀸들이 공연을 통해 사회적 젠더의 개념을 전달하는 능력은 그들이 공연하는 장소와 관중들에 달려있다.

**주요어 :** 드랙, 드랙퀸, 한국, 젠더 정체성, 젠더 수행, 젠더 규범  
**학 번 :** 2016-29433





# Acknowledgements

I would like to thank all of my thesis committee members, Professor Han Young-Hae, Professor Eun Ki-soo, and Professor Shin Ji Hye. For their guidance and support throughout the whole process.

My gratitude to my colleague, Sini Klasto, for her enthusiasm, wisdom, and endless encouragement in supporting my research on drag queens.

A big thank you to my friends, Jisu, Jeongha and Wonwoo, who helped me edit and proofread this thesis.

And last but not least, my deepest gratitude to all ten drag queens who participated in this research. May you forever be the shining light and beacon for the LGBTQ community in Korea.



# 목 차

1. 서론 .....	1
1.1. 연구 배경 및 목적 .....	1
1.2. 선행 연구 검토.....	4
1.2.1. 국문 문헌에 등장하는 드랙 .....	4
1.2.2. 드랙과 젠더 .....	7
1.2.3. 젠더 수행과 젠더 정체성.....	11
1.3. 연구 방법 .....	18
1.3.1. 다수논리 접근법 .....	18
1.3.2. 민족지적 현장 연구 .....	26
2. 역사상의 드랙.....	31
2.1. 다른 문화권의 여성을 흉내는 사례 .....	31
2.2. 현대 드랙의 발달 .....	33
3. 이태원의 드랙퀸들 .....	35
3.1. 공연 장소 .....	35
3.2. 드랙퀸들.....	37
4. 결과 분석 .....	40
4.1. 드랙의 전환적인 힘.....	40
4.1.1. 드랙을 통해 자신을 표현한다.....	40
4.1.2. 젠더는 사회적 구성이다 .....	43
4.1.3. 같은 사람, 다른 젠더 .....	47
4.2. 관중을 향한 드랙 공연.....	53
4.2.1. “젠더벤딩” 드랙.....	53
4.2.2. 이해하기 쉬운 드랙 .....	57
4.3. 한국의 젠더에 관한 고찰 .....	61

4.3.1. 관중의 젠더 이해 .....	61
4.3.2. 페미니즘 vs 드랙 .....	63
4.3.3. 활동주의로서의 드랙 .....	66
5. 결론 .....	70
부록 .....	72
참고 문헌 .....	73
Abstract .....	78

# 1. 서론

## 1.1. 연구 배경 및 목적

최근 몇 년 동안, 인기 리얼리티 텔레비전 쇼인 루폴의 드랙 레이스(RuPaul's Drag Race)의 성공, 인터넷의 다양한 소셜 미디어 플랫폼, 그리고 대중 미디어 네트워크로 드랙 문화가 확산된 덕택에, 전세계에서 드랙 문화가 폭발적으로 인기를 끌게 되었다. 실제로 2016년 넷플릭스(Netflix)의 현지 한국어 서비스에 이 프로그램이 추가되면서 한국의 국내 드랙 씬(scene)에서는 전국 각지에서 국내 드랙 바를 시청하고 공연을 하는 신인 드랙퀸(drag queen)과 그들이 팬들이 크게 늘었다(이승엽, 2018). 비록 드랙이 상당 기간 동안 이미 한국에 존재해왔지만, 젊고 활기찬 군중들의 갑작스러운 관심에 의해 드랙이 더 이상 지하세계로 밀려나지 않게 되었다. 드디어 국내에서도 드랙이 유행하기 시작했다. 드랙퀸들은 더 이상 전에 했던 것과 같은 작은 인파를 위해 공연을 하지 않았고, 고급 술집과 고급 행사장에서 공연을 하게 되었다. 인기 있는 드랙퀸들 중 일부는 버드와이저와 컨버스 신발 같은 광고에 초대되기도 했다(송선민, 2018; Converse Korea, 2018). 유튜브의 유명 미용사들도 같은 드랙퀸들이 영감을 얻은 메이크업 튜토리얼 영상을 제작하면서 이 트렌드를 수익 창출하려 하고 있었다. 심지어 국내 언론과 해외의 작가들도 한국에서 새롭게 활기를 띠는 드랙 씬을 포착하기 시작했다(박수진, 2019; Heifetz, 2018). 이 모든 것이 쌓여 마침내 2018년 5월, 한 드랙 단체에 의해 서울 최초 드랙 퍼레이드를 이태원에서 개최했다. 이 이태원 거리 행사에는 약 1,000명의 드랙 애호가들이 참석한 것으로 알려졌다(김민수, 2018).

대다수의 사람들은 이러한 현상이 다른 유행과 마찬가지로 한국에서 곧 없어질 유행으로 간주했지만, 누군가에게는 드랙은 단순한 패션 열풍

처럼 사라질 것은 아니었다. 드랙 문화와 세계에 결정적으로 몰두했던 사람들에게 이 새로운 드랙 파동은 단순히 미국의 리얼리티 텔레비전 시리즈에서 탄생한 단순한 단계 그 이상이었다. 이러한 새로운 드랙 운동은 성소수자(LGBTQ) 한국인들이 더 많은 사회적 이해와 젠더비순응(gender non-conforming)이나 젠더퀴어(genderqueer)들에 대한 인식을 증가시키도록 요구하는 목소리를 확장시켰다. 게다가, 한국 내에서의 드랙에 대한 인식이 증가함에 따라, 한국 사회 생활의 모든 분야에서 널리 퍼져 있는 전통적인 젠더 규범에 대한 현상에 직접 도전하기 시작했다. 간단히 말해서, 한국에서 드랙퀸의 존재와 증가하는 인기는 많은 한국인들이 깊이 가지고 있는 남녀 젠더 규범에 대한 엄격한 이분법을 손상시켰다. 그로 인해, 한 사회내에서 어떤 젠더의 사람이 되는 것이 무엇을 의미하는지 그리고 그것을 어떻게 정의해야 하며 어떻게 선택을 해야 하는지에 대해 한국인의 이분법적 젠더의 정의에 의문을 제기한다.

드랙퀸, 즉 여성을 흉내는 것은 오래 전부터 인간 역사의 일부였고, 특히 퀴어의 역사였다. 과거에 드랙퀸들은 오늘날처럼 길거리에서 항상 시위에 가담하지 않았지만, 그들은 오래 전부터 젠더의 명확성과 젠더의 모호성의 독특한 공간을 차지하고 있었다. 여성의 형태와 움직임을 모방하여 남성 몸을 위장하는 그들의 능력은 그들을 전 세계의 많은 문화사적인 위치에 자리잡게 했다. 그리고 드랙퀸의 초기 형태는 단순한 여장남우(女裝男優)로서 과거에 역사가와 인류학자에 의해 연구되었지만, 현대의 드랙퀸이나 드랙 퍼포먼스로서의 행태는 오늘날 많은 사회학자들과 퀴어 연구 학자들에게 큰 관심을 끌고 있다.

지난 20년 동안 젠더의 진정한 본질이 인간에 미치는 영향은 오늘날 우리의 사회 생활에 대한 현실적 의미에 대한 격렬한 논쟁이 있었다(Alsop, Fitzsimons & Lennon, 2002). 현재 가장 많이 언급되는 젠더의 결정요인은 생물학적 ‘성’이라는 본질주의적인 접근 방식이 아니며, 젠더는 남성과 여성을 정의하는 사회적 구성물이라는 주장이다. 후자는 많은 서구 사회에서 널리 받아들여지고 있는 반면 전자는 한국을 포함한

많은 보수 국가에서 지속적인 우위를 차지하고 있다.

서양에서 젠더를 사회적 구성물로 받아들이는 주류에서는 일상 생활에서 젠더퀴어와 젠더비순응의 수용과 인정의 증가가 있었다. 그러나 가장 중요한 것은 젠더가 유동적이고 융통성 있는 개념이라는 정의에 기여했다는 점이다. 마찬가지로 유동적 속성으로서의 젠더는 애초에 남성과 여성의 훔내는 것이 일어나도록 허용한 시스템을 설명하는데 사용되어 왔다. 상당수의 학자들이 주디스 버틀러(Judith Butler)의 젠더 수행성(gender performativity)이론을 이용하여 이러한 드랙 공연자들이 반대성을 가장하여 사용하는 기법을 기술하였다(Egner & Maloney, 2016; Taylor & Rupp, 2004). 이와 같이, 젠더를 바꾸는 그들의 능력은 젠더 유동성(gender fluidity)의 존재를 증명했고, 이에 따라 사회화된 젠더의 개념을 뒷받침했다.

드랙퀸들에 대한 현재의 연구와 미래 연구는 기존 문헌 내에서 여전히 상당한 학문적 가치와 기초를 가지고 있지만, 연구 대상자들의 관점에서 드랙 문화에 대한 서구 중심적 관점에 의해 그 범위가 심각하게 제한되어 있다. 한국을 포함한 비서구권의 드랙퀸을 이해하기 위해, 서구의 연구를 적용하는 것은 분명 한계가 있다. 그렇게 때문에 그들에 대한 정확한 이해를 위해 더 많은 비서구권 연구자와 연구를 필요로 한다. 여성을 훔내는 것은 전 세계 많은 지역에 존재해 왔으며, 그럼에도 아시아나 아프리카 맥락 안에서 광범위하게 행해진 연구는 거의 없다. 이와 같이 드랙퀸에 대한 추가 연구가 실행되어야 할 것이다. 게다가, 최근 몇 년 동안 한국이 가장 중요한 드랙 문화를 접하고 있고, 그것은 민족적으로 한국인 드랙퀸과 비 한국인 드랙퀸을 포함하여 독특하게 구성되어 있기 때문에, 그것의 맥락에 의해 이 분야에서 흥미롭고 가치 있는 연구가 될 것이다.

본 연구자는 지난 몇 년 동안 한국에서 수많은 드랙 쇼에 참석했고, 서울 이태원에서 드랙 커뮤니티의 엄청난 성장을 목격하였다. 드랙 커뮤니티의 일원이자 한국학 연구자로서 필자의 지위는, 한국에서 드랙 이야



기를 언급하는 것에 있어 특별한 역할을 한다고 생각한다. 다소 작고 긴밀한 커뮤니티가 되어, 트랙퀸과 그들의 관중들은 낯선 사람들과 외부인들에게 개방적이지 않은 경향이 있기 때문에, 이 지역의 연구는 경험이 많은 학자들에게도 어려울 것이다. 그러나, 이러한 장소들 중 많은 곳에서 오랫동안 관객으로 있었던 필자의 지위는 서울 이태원에 있는 한국인과 외국인 트랙퀸들과 대화할 수 있도록 해주었고, 그로 인해 연구자는 친분을 쌓고 한국 트랙 경험에 대한 더 많은 통찰력과 이해를 얻을 수 있는 기회를 갖게 되었다.

이 논문은 트랙퀸에 대한 기존 연구를 본 연구의 근거로 삼아 (Egner & Maloney, 2016; Taylor & Rupp, 2004), 한국의 한국인 및 외국인 트랙퀸이 젠더와 자신의 젠더 정체성을 통해 어떻게 행동하는지 조사하고, 한국의 맥락에서 그들의 젠더 수행을 조사할 것이다. 특히 본 연구는 다음과 같은 연구 질문을 살펴볼 것이다. 첫째, 트랙 공연은 한국의 트랙퀸들의 젠더 및 자신의 젠더 정체성을 보는 관점에 어떠한 영향을 미쳤는가? 둘째, 한국의 트랙퀸들은 젠더 수행을 통해 자신의 젠더퀴어를 표현할 수 있는가, 아니면 한국 사회의 남녀 젠더 규범의 엄격한 이분법에 의해 제한되는가? 마지막으로 셋째, 한국의 트랙퀸들은 젠더 유동성과 젠더 수행을 통해 관중에게 젠더가 사회적으로 구성된다는 개념을 전달할 수 있을까? 이러한 연구 질문들을 이용하여, 이 연구가 한국적 맥락에서 트랙퀸의 연구에 대한 중요한 통찰력과 관점을 제공할 것을 바란다.

## 1.2. 선행 연구 검토

### 1.2.1. 국문 문헌에 등장하는 트랙

한국의 트랙 문화는 팬과 관객 모두에게 상당한 관심을 받고 있지만,

국내 드랙 씬에 관한 문헌이나 심지어 한국 학자들이 이 주제에 대해 저술한 연구는 믿을 수 없을 정도로 부족한 편이다. 한국의 드랙 주제에 관한 대부분의 자료는 뉴스 혹은 잡지 기사로서 이용 가능하며, 일부 정보는 인쇄물로 제공된다. 또한, 한국 LGBTQ 커뮤니티에 제한적으로 종종 제작되는 잡지도 있다. 한글 기반 문헌에서 ‘드랙’와 ‘드랙퀸’이라는 단어를 사용한 초기 검색은 예측한 바와 같이 거의 결과를 얻지 못했으며, 이 중 드랙, 젠더, 그리고 젠더 수행에 관한 논문은 3편으로 한정되어 있다(손성규, 2018; 주현식, 2018; 진윤선, 2017). 나머지 소수의 논문들은 드랙 문화에 대한 상대적으로 열악한 배경을 이용하여 작성되었거나, 주로 드랙 패션 디자인에 초점을 맞추고 드랙 본질과는 관련이 없었다(강태훈·고현진, 2012; 정세희·양숙희, 2004).

그러한 연구가 부족한 이유에 대해 가능한 설명은 드랙이 한국에서 최근에야 나타나기 시작한 비교적 새로운 개념이라는 사실에 의해 지적될 수 있다. 그러나 서울에서 가장 오래 운영되고 있는 드랙 바가 약 20년 동안 운영되어 왔다는 사실에 근거하면 그러한 추론은 증명이 쉽지 않았다. 본 연구 중에도 여러 명의 드랙퀸들이 이전에 드랙과 드랙 문화에 대해 쓰고 싶어하는 작가나 학술 연구원들이 접근한 적이 있다고 언급했지만, 그들이 아는 한 그 모든 것도 어떠한 결과물을 도출하지는 못했다고 말했다. 따라서, 문헌에 없는 것에 대한 가장 유력한 설명은 LGBTQ 관련 주제와 관련된 금기시적인 성격이 널리 퍼져 있고, 그러한 연구와 글이 대부분의 학술 교수, 저널, 출판사에 의해 거부될 가능성이 있기 때문에 많은 한국 학자들이 직면하고 있는 어려움과 저항에 기인한다고 볼 수 있다(Sarasin, 2018, 4-5).

마찬가지로, 한국 내에서 행해진 관련 연구나, ‘젠더 정체성’과 ‘젠더 수행’을 주제로 한 한국인 작가들에 의해 검색될 때, 이들 연구의 대부분은 문학, 예술 디자인, 미디어 연구, 사회 복지, 스포츠 분야에서 쓰여져 왔다. LGBTQ 관련 이슈를 다루는 소수의 연구에서는, 대다수가 서양 문학이나 예술에 있어서의 구성적 우수성의 관점에서만 언급하였고,

어떤 한국적 소재와 관련하여 근거하지 않는다. 이것을 다른 언어, 특히 영어로 기술된 학술 문헌과 비교할 때, 젠더 정체성과 젠더 수행에 관한 연구는 사회학 보다 특정한 페미니즘, 젠더 연구, 퀴어 연구 분야에서 작성되는 경향이 있다. 그러므로 한국 사회에서 그러한 주제들이 여전히 널리 금기시되고 있기 때문에 국어 기반 문헌에서 드랙과 젠더에 대한 연구가 부족하다는 것을 발견하는 것은 놀랍지 않다.

이 모든 것에도 불구하고, 이러한 점에서 기존의 문헌들을 보완하려고 시도한 몇몇의 한국의 연구들이 있다. 특히 손성규(2018)는 이태원의 유명 드랙 바에서 공연하는 드랙퀸들이 다양한 기법을 동원해 관객 중심의 드랙 쇼를 만들어냈다는 사실을 발견했다. 해당 연구는 드랙퀸과 관객 사이의 상호작용에 초점을 맞추고 있는 반면, 손성규는 그의 연구가 섹슈얼리티와 젠더 수행이 쇼에 포함될 수 있는 잠재적 효과와 관객 상호작용에 미치는 영향에 대한 분석을 포함시키지 못했다는 점을 연구의 한계로 지적했다(2018, 84-86). 이와 같이, 본 논문은 한국의 드랙퀸들의 젠더 수행을 보다 상세하게 조사함으로써 이러한 단점들에 대한 직접적인 대응을 제공한다.

또 다른 드랙 관련 연구에서도 주현식은 한국에서 열린 퀴어 공연에서 공통적으로 발견되는 몇 가지 주제들을 확인했는데, 공동체적 소속감과 정체성의 중층 배치의 두 가지 주제 모두 드랙 쇼에서 많이 사용되고 있다(2018, 43-45). 해당 연구에서는 이러한 주제를 규명할 수 있었지만, 그의 연구는 이러한 공연에서 제시된 사회문화적, 정치적 이해관계가 어떻게 한국 사회의 패권적 사회적 가치에 직접적으로 관여하고 도전할 수 있었는지를 조사하는 것에는 실패했다(주현식, 2018, 43-45). 문헌에 이런 분석이 없는 상황에서 이 논문은 질문을 다시 검토하고 드랙퀸과 같은 퀴어 연기자들이 어떻게 한국에서 사회적 젠더 규범에 도전할 수 있는지 물어볼 수 있는 또 다른 기회를 제공한다.

그리고 마지막으로, 진윤선(2017)은 드랙과 페미니즘에 대한 짧은 사설에서, 드랙이 한국 여성들에게 힘을 실어주는 데 사용될 수 있다고

주장한다. 진윤선이 설명하듯이, 드랙은 게이 남성들이 성소수자 커뮤니티에서 여성혐오적인 행동을 선전하고 정당화하기 위해 종종 사용되어 왔다. 그러나 하이퍼퀸(hyper queen)으로서 드랙을 했던 스스로의 경험을 다시 설명하면서, 자신의 여성스러움을 동시에 표현하면서도 그 안에 편안함을 느낄 수 있는 방식으로 힘을 실어줄 수 있었다(2017, 41). 진윤선(2017)은 페미니스트적 시각에서 드랙에 대해 여러 차례 언급하지만 최근 한국 페미니스트 운동의 맥락 안에서 왜 드랙을 부정적인 시각으로 보는지에 대해서는 설명하지 않는다. 페미니스트적인 반발은 많은 드랙퀸들에 의해 종종 마주치기 때문에, 이 측면을 더욱 자세히 검토하는 것이 중요하다.

현재 한국의 드랙에 관한 문헌은 다소 제한적이라고 할 수 있지만, 이 분야에서는 향후의 연구를 위한 분명한 근거와 방향성이 있다. 이전의 연구들은 한국의 드랙 문화에서 다양한 측면을 다루었다. 그러나 이러한 연구의 대다수는 왜 일이 일어나는지에 대한 심층적인 분석을 제공하기 보다는 단순한 관찰만 제공한다. 이와 같이 본 논문은 부분적으로는 한국의 드랙과 젠더를 분석을 통해 이들 분야를 보다 상세하게 조사할 것이다.

### 1.2.2. 드랙과 젠더

드랙은 조직화된 사회에서 남성과 여성이 어떻게 보여야 하는지를 말해주는 다양한 코드, 상징, 드레스를 사용하여 남성 또는 여성이 되는 것이 무엇을 의미하는지에 대한 관한 공연을 한다. 마찬가지로 남자가 드랙 옷을 입었을 때, 여성적 분장은 문화적 맥락 안에서 특정한 젠더된 의미를 갖는 옷, 헤어스타일, 움직임, 그리고 심지어 언어 패턴 때문에만 가능하기 때문에, 드랙퀸이 반대의 젠더를 흉내낼 수 있다(Schacht & Underwood, 2013).

젠더(gender)라는 용어를 언급할 때, 우리는 생물학적 성별이 아니

라, 자신의 성별 범주에 적합하다고 여겨지는 태도와 활동의 규범적 개념에 비추어, 자신의 조직적 행동의 활동을 언급한다(West & Zimmerman, 2010, 5). 한편, 성(性 또는 sex)은 남성 또는 여성 같은 사람을 분류하기 위한 사회적 합의 생물학적 기준의 적용을 통해 이루어지는 결정을 말하며, 전형적으로 성기의 분류나 염색체 분류를 통해 이루어진다(West & Zimmerman, 2010, 4). 따라서, 사람들이 트랙퀸을 ‘젠더를 수행하는 예술가’라고 언급할 때, 그들은 본질적으로 그들이 묘사하려 하는 성 카테고리에 적절해 보이는 것을 관리하는 능력을 가리킨다. 일반적으로 대부분의 트랙퀸들은 자신을 (그 시도가 성공적이든 아니든) 여성 혹은 여성적 모습으로 특징지으려 할 것이다.

젠더는 사회적으로 자리잡은 ‘성취’로 더 잘 이해되며 그들은 그것을 ‘젠더를 행하는 것’(doing gender)이라고 불렀다. 사회적 구성으로서 ‘젠더를 행하는 것’이라는 개념은 그 성과에 따라 좌우되는 성취이다 (West & Zimmerman, 1987, 126).

우리는 젠더를 ‘행하는 것’을 사회의 구성원으로서의 역량이 그것의 생산에 제한적으로 묶인 여성과 남성들에 의해 수행된다고 주장한다. 젠더를 행하는 것은 사회적으로 유도된 지각, 상호작용, 미시적인 정치 활동과 관련된 복합적인 것을 포함하며, 남성적이고 여성적인 ‘성질’의 표현을 추구하는 것으로 간주한다(West & Zimmerman, 1987, 126).

어떤 사회에서든 대부분의 남성과 여성은 본질적이고 지속적인 젠더 차이로 남성과 여성의 구분에 한정되어 있다. 트랙 퍼포머들은 젠더를 일관적이지 않고, 유동적이며 변화할 수 있는 구조로 보기 쉽다. 마찬가지로, ‘젠더 행하기’가 개인에 의해 수행될 때, 그 ‘젠더의 성취’는 그 주변의 관찰자가 읽고 해독한다. 그러므로 그것의 젠더와는 상황적인 것이다. 그것은 영향을 줄 수 있고 “그 생산에 의해 지향된다고 생각되는 다른 사람의 존재”에 의해 영향을 받는다(West & Zimmerman, 1987,

126). 즉, 주어진 젠더 수행의 성공 여부 전적으로 그 주변의 공간과 관중에게 달려 있으며, 그 반대의 경우도 마찬가지라는 것이다.

젠더의 사회적 구조를 기술하는 데 있어서 많은 다른 이론과 프레임워크가 만들어졌지만, 젠더 수행성에 관한 주디스 버틀러의 이론은 젠더 연구 분야에서 가장 인정되고 영향력 있는 이론 중 하나로 간주된다. 버틀러(1990)는 그녀의 책 ‘젠더 트러블’(Gender Trouble)에서 젠더는 수행적이라고 주장한다. 즉 내적인 젠더 ‘진리’라는 관념은 사회가 만들어낸 단순한 조작에 지나지 않는다는 것이다. 버틀러는 젠더는 “실체가 없는 상상”이며, 젠더는 사회적 의미가 만들어지도록 시간이 지남에 따라 반복적으로 행해지는 행동이라고 설명한다(Butler, 1993, 313). 예를 들어 치마 착용과 같은 특정 젠더 수행의 ‘스크립트’(script)가 한 세대에서 다음 세대로 전달되어 특정 젠더 수행에 대한 사회적 확립된 의미를 만들어낸다. 이러한 행동들이 특정 성 카테고리의 사람들에 의해 반복적으로 목격되고, 재생산되고, 내면화되기 때문에, 그들은 그들이 다시 행해질 때마다 특정한 성 의미를 갖기 시작할 것이고 계속해서 생산될 것이다.

즉, 여성이 치마를 반복해서 입는 예는 치마를 입는 행위에서 ‘여성’이라는 젠더의 사회 구조화된 의미를 나타낼 것이다. 마찬가지로, 그러한 젠더 수행의 의미는 다른 사회에서 다른 것을 의미할 수 있다. 예를 들어 스코틀랜드에서 킬트(kilt)를 입는 것은 전혀 여성적인 의미를 지니지 않으며, 오히려 남성만이 착용하는 아이템으로 여겨져 남성적인 의미를 지닌다. 킬트에 익숙하지 않은 사람에게 킬트를 입은 남자의 모습은 킬트 착용에 스커트를 입는다는 이전의 여성 젠더 수행의 의미를 불이기 때문에 처음에는 그들을 혼란스럽게 할 수도 있다. 따라서 이러한 젠더 의미와 젠더 수행은 전적으로 그들의 문화적 맥락에 달려 있다는 점에 유의해야 한다.

드랙퀸의 경우, 드랙은 특정 젠더를 나타내는 의복과 행위를 이용하여 가정한 젠더의 착각을 일으키는 퍼포먼스 예술이다. 젠더를 수행적으

로 본다면, 젠더는 생물학적 혹은 선천적으로 타고난 성이 아닌, 수행을 통해 이루어지는 것이라고 말할 수 있다. 다시 말하면, 드랙이라는 행위는 젠더 수행이라고 볼 수 있다. 마찬가지로 버틀러(1990)의 견해도 진정한 본래의 젠더 정체성에 대한 패러디와는 반대로 본래의 젠더 정체성에 대한 가정된 개념을 패러디한 것으로 보고 있다. 그녀는 계속해서 사회가 남성이나 여성이 누구인지, 혹은 무엇이 되어야 하는지를 나타내기 위해 정의한 젠더 규범과 젠더 수행에 대해 사회적으로 합의된 일련의 것들이 있으며, 드랙을 하는 바로 그 행위는 실제 남성과 여성이 사회에 존재하는 것에 대한 패권적 규칙에 반하는 것이기 때문에 잠재적으로 체제 전복적(subversive)일 수 있다고 말한다.

버틀러는 드랙이 잠재적으로 전복적일 수 있지만 반드시 그렇지는 않다고 언급함으로써 드랙의 전복적 성격에 대한 자신의 주장을 명확히 한다(Kotz, 1992). 그녀는 드랙은 잠재적으로 젠더와 섹슈얼리티를 좌우하는 패권적 규범을 뒤집는 패러디로 사용될 수 있지만, 오히려 이러한 규범을 지키는 방법으로도 사용될 수 있다고 설명한다. 만약 드랙퀸이 여성으로서 통과할 수 있다면, 그 드랙퀸의 행동은 자신의 생물학적 남성 신체가 여성이라는 것을 의미하는 사회적 규범을 반했기 때문에 전복적인 것으로 간주된다. 하지만 동시에, 전복적인 드랙퀸이 청중에 의해 ‘진짜’로 여겨지고, 따라서 ‘남성’처럼 보이는 남성과 ‘여성’처럼 보이는 여성의 패권적 규범에 부합한다면, 그것이 여성이란 무엇인가에 대한 청중들의 독창적인 이해를 계속 강화시킬 수만 있다면, 과연 드랙 행위가 체제 전복적이라고 부를 수 있을지에 대한 의문의 제기한다.

버틀러가 드랙이 체제 전복적인가라는 의문을 제기하는 것은 바로 이러한 역설 때문이다. 그러나 Pettitt(1999)는 관중들이 보는 패권적 젠더 규범을 고수하기보다는 객관적 시각에서 드랙이 젠더와 젠더에 대한 관념과 관계를 비자연화시킬 수 있기 때문에 이것은 전복적이라고 주장한다. Pettitt가 주장하듯이, “드랙을 보면 남성성에 의한 여성, 혹은 여성성에 의한 남성은 젠더의 변이를 보여준다”고 한다(1999, 2). 따라

서 단순히 관중에 의해 이해되고 내면화되는 패권적 규범에 대한 전복보다는 트랙의 전복적 성격을 성과 젠더의 현실을 서로 단절시키는 능력으로서 이해하는 것이 더 적절하다. 그럼에도 불구하고, 두 주장은 전복의 도구로서의 트랙이 어떻게 젠더 규범을 전복시키는지에 대해 다른 관점을 가질 수 있다는 것을 보여준다.

### 1.2.3. 젠더 수행과 젠더 정체성

#### 젠더 정체성

서구에서는 트랙퀸과 트랙킹(drag king)들의 정체성과 젠더 정체성에 대해 많은 연구가 이루어졌다(Egner & Maloney, 2016; Greaf, 2016; Kumbier, 2003; Rupp & Taylor, 2004; Shapiro, 2007). 많은 연구가 트랙 퍼포머의 정체성은 매우 독특하고 매우 복잡할 수 있다고 제시했으며, 일부 연구에서는 트랙 퍼포머가 여러 젠더를 나타내는 사례까지 보고하고 있다(Kumbier, 2003; Rupp & Taylor, 2004). 모든 경우에 트랙은 주로 젠더의 스펙트럼에 따른 움직임을 통해 정체성의 이동을 촉진하는 것으로 보여졌으며, 따라서 트랙 공연자가 자신의 젠더를 ‘전환’(shift)하거나 ‘변경’(change)할 수 있다는 것이다. 이러한 변화를 통해 트랙 퍼포머들은 젠더에 대해 배울 수 있었고, 나아가 공공 공간과 개인 공간 모두에서 다른 사람들에게 사회적 젠더의 개념을 가르칠 수 있었다(Greaf, 2016).

한 연구에서, Shapiro(2007)는 캘리포니아주의 산타 바바라(Santa Babara)에 본부를 둔 페미니스트 트랙단을 따라 한 젠더 정체성에서 다른 젠더 정체성으로의 전환을 용이하게 하는 메커니즘을 조사한다. Shapiro(2017)는 이러한 변화가 네 가지 집합적 메커니즘을 통해 발생했음을 시사한다: 상상 가능성(imaginative possibility)–자신을 다른



젠더를 상상해보기; 정보와 자원(information and resources)-다른 젠더 정체성에 대해 학습하기; 제정의 기회(opportunities for enactment)-다른 젠더를 시도해보기; 그리고 사회적 지원 (social support)-다른 참여자와 함께 개인의 새로운 정체성을 지원해주기. 이 네 가지 메커니즘을 이용하여, 단원들은 멤버들의 젠더 정체성을 바꾸거나 바꿀 수 있는 공간을 만들 수 있었다. 비록 이 연구에서 이러한 메커니즘이 이 드랙 극단에 특유한 것으로 주목되었지만, 이러한 메커니즘의 일부는 한국적 맥락에서도 존재할 수도 있다.

플로리다의 키 웨스트에 적합한 지역 드랙 바에서 행해진 별도의 연구에서, Rupp & Taylor(2003; 2004)는 사례 확장 기법을 사용하여 그곳에서 일하는 드랙 퀸들의 개인 정체성을 조사했다. 그들의 정체성, 그리고 젠더와 섹슈얼리티에 대한 자기관념을 조사함으로써, Rupp & Taylor(2004)는 그들의 정체성이 어떻게 형성되는지, 그리고 차례로 그들이 집단 정체성의 형성을 어떻게 이루었는지 알 수 있었다. 정체성 형성에 초점을 맞춘 대부분의 연구와 마찬가지로, 기록된 서술이 정체성 작업에서 최고의 데이터 출처로 간주되기 때문에, 인터뷰가 본 연구의 데이터 수집의 주요 지점으로 사용되었다(Baumeister & Newman, 1994). 결론적으로, Rupp & Taylor(2004)는 연구에 참여하는 모든 드랙퀸들이 남성적이거나 여성적이지 않은 개인적이고 집단적인 정체성을 형성하기 위해 드랙을 사용했다는 것을 발견했다. 마찬가지로, 이 연구는 또한 한국의 드랙퀸들이 어떻게 그들 자신의 젠더 정체성을 형성했는지 조사할 것이다.

## 젠더 유동성과 체제 전복적인 드랙

수많은 연구는 드랙 퍼포머들의 젠더 표현과 젠더 유동성에 관한 전복적인 잠재적 드랙에 초점을 맞추었다(Egner & Maloney, 2016; Rupp & Taylor, 2004; Shapiro, 2005). 드랙퀸의 경우 드랙 메이크업을 함으

로써 항상 두 젠더의 전통적인, 사회적, 정치적 구성으로 여겨지는 것을 유동적으로 변화시킬 것이다. 많은 학자들에 의해 젠더 유동성(gender fluidity)이라고 불린 것은 바로 젠더의 사회적 구성 사이의 이러한 움직임이다. 보통 드랙퀸이 드랙 메이크업과 의상을 입을 때 이런 현상이 일어나지만, 드랙 퀸이 무대에서 공연을 할 때도 이 젠더 유동성이 나타날 수 있다. 어떤 드랙퀸들은 자신의 ‘완전한 여성 환상’을 맘새도록 계속 유지하기로 선택할 수도 있고, 다른 드랙퀸들은 관객들에게 그들의 남성 몸의 진정한 현실을 상기시키기 위해 끊임없이 이 환상을 깨트릴 것이다.

Egner & Maloney(2016) 연구에서 사용된 한 기록적인 예는 드랙 퀸이 이성 친구를 사귀고 싶은지 남자 관중에게 묻는 것을 보여준다. 남자 관객은 농담으로 “네”라고 대답하는데, 이 질문에 드랙퀸은 자신의 남성 성기에 대한 구강 성교를 하도록 그를 초대하는 농담을 한다. 이러한 충격적인 대화는 관중을 놀라게 하여 웃음을 자아낸다. 그러나 더욱 중요한 것은, 그 행위가 그 방 안에서 남자나 여자가 된다는 것이 무엇을 의미하는가에 대한 사회적 규범을 뒤집었다는 점이다. Egner & Maloney(2016)는 이러한 행위를 위반 행위(breaching)라고 부른다. 즉 사회에서 ‘정상’ 또는 ‘올바른’ 것으로 간주되는 것을 위반하거나 깨뜨리는 행위라고 말한다. 여성이 ‘여성적인’ 행동해야 하고 남성은 ‘남성적인’ 행동해야 한다는 해당 지역의 젠더 규범을 위반함으로써 젠더 이분법이 위반되고 따라서 젠더에 대한 추정된 개념이 깨진 것이다.

다른 학자들은 Egner & Maloney의 의견에 동의하지 않았으며, 드랙은 전복적이지 않고 오히려 패권적인 젠더 규범을 강화한다고 주장했다. Wright(2006)는 드랙퀸 공연이 남성성에 대한 인식에 도전하는 방법으로 퀴어 퍼포먼스를 사용함으로써 현재의 이성애 남성성보다 동성애 남성성을 우롱하는 방식이라고 주장한다. Wright(2008)는 여성에 대한 남성의 전통적인 젠더 서열체계에 도전하기보다는, 드랙퀸에 의한 퍼포먼스는 피짜 남성들에 대한 이성 남성들에게만 특혜를 주는 남성적 계급

체계에 도전할 뿐이라고 주장한다. 드랙퀸에 의한 공연들은 이성애적인 남성 규범에 대한 투쟁을 부각시키기 위해 여성상을 이용하는 경향이 있기 때문에, 많은 사람들은 드랙퀸 공연이 사실 여성 신체의 이미지를 경시하고 어떤 식으로든 페미니스트 투쟁에 도움이 되지 않기 때문에 여성상을 이용하는 것이라고 주장한다.

또한, Schact(2003)는 드랙퀸들이 남성이 지배하는 사회의 맥락 안에서 남성적인 힘을 계속 발휘하는 한, 그들의 젠더 수행은 전복적인 것으로 볼 수 없다고 제안한다. 남성성과 여성성을 발휘함으로써 항상 종속적이고 지배적인 개념이 존재할 것이라는 것을 설명했다. 드랙킹이 남성성을 발휘할 때, 관객 앞에서 지배적인 젠더로서의 위치를 과시함으로써 그렇게 한다. 그러나 드랙퀸이 여자로서 활약할 때 반드시 종속적인 것은 아니다. 시스젠더(cisgender) 여성들은 남성이 지배하는 사회에서 종속적인 위치에서 나오기 때문에 드랙킹으로 활동하는 사람들은 진정 전복적이라고 하는 반면, 시스젠더 남성들이 드랙퀸으로 활동하는 것은 전복적이라고 정의할 수 없다(Ayoub & Podmore, 2003). 이와 같이 관중이 드랙퀸의 진정한 성별을 생물학적 남성으로서 완전히 인식하고 있기 때문에 드랙퀸은 지배적인 존재로서의 사회적 지위를 제거할 수 없기 때문에 드랙퀸은 진정한 젠더 수행을 성취하는 것으로 볼 수 없다는 주장이 있다.

그럼에도 불구하고, 외부에서 바라보는 드랙퀸은 한 젠더에서 다른 젠더로 옮겨갈 수 있는 능력은 젠더 유동성의 개념을 지지하는 것 보인다. Taylor & Rupp(2004)는 드랙퀸이 두 젠더 사이의 고유한 교차점을 차지하여 남성에서 여성으로, 그 반대의 경우도 마찬가지라고 제안한다. 또 다른 연구들은 드랙 퍼포머들이 다수의 다른 젠더를 동시에 표현하고 보여줄 수 있고, 따라서 남성 또는 여성으로만 나타나는 것에 국한되지 않는다고 언급했다(Kumbier, 2003; Shapiro, 2005). 다른 젠더에 의해, 우리는 다양한 젠더, 생물학적 성, 그리고 섹슈얼리티의 상호작용을 통해 생성되는 다른 복잡한 젠더 정체성의 존재를 암시하는데, 이는 이분

법적 젠더 규범에 대한 엄격한 규칙에 부합하지 않는다. 마찬가지로, 젠더퀴어 또는 논바이너리(non-binary) 식별되는 드랙퀸들은 엄격히 다른 남성 또는 여성 식별자와 같은 압력을 느끼거나 그러한 젠더 규범을 준수해야 할 필요성을 느끼지 않는다. 많은 젠더퀴어들에게는, 여러 젠더 사이에서 자유롭게 움직일 수 있는 능력이나 심지어 여러 젠더를 동시에 점유할 수 있는 능력은 그들에게 익숙한 것이다.

## 젠더 수행과 관중 상호작용

드랙의 행위를 목격하기 위해 존재하는 관중들로 인해 가능해진다. 관중 없이는 젠더 수행을 목격할 사람이 없다. 따라서 드랙 퍼포먼스를 연구할 때는 드랙 수행자와 관중 모두를 고려하는 것이 중요하다. 일부 연구는 관중의 구성이 드랙퀸이 무대에서 자신의 젠더를 제시하고 수행하는 방식에 큰 영향을 미칠 수 있다고 제안했다(Egner & Maloney; Rupp & Taylor, 2003; Wright, 2006). 마찬가지로 관중이 위치한 공간(space)도 드랙퀸의 공연에 영향을 미칠 수 있다(Egner & Maloney, 2016, 887). Doan(2010)은 어떠한 공간이 본래 목적과 사람들이 그 공간을 사용하는 방식에 의해 형성된다고 주장한다. 마찬가지로, 현존하는 대부분의 공간에 대해, 남성과 여성이 사회적 일탈자로 간주되지 않는 한, 이분법적인 젠더 규범에 의해 지배되는 시스템이 있다. 이것은 그들 모두에게 적용되는 하나의 보편적 젠더 규범 집합이 없기 때문에 다른 설정, 지역 및 국가의 맥락에서 더욱 그러하다. 따라서 드랙퀸이 특정 공간이나 위치에서 수행하기로 선택한 경우, 이들의 수행은 특정 지역의 젠더 규범을 특정 목표로 하고 잠재적으로 위반을 한다.

마찬가지로 드랙퀸이 남성적이거나 여성적으로 보이는 정도는 드랙퀸이 위치한 문화적 맥락에 의해서도 정의된다(Surkan, 2003). 지역적 맥락의 사용은 관중을 전복시키기 위해 젠더를 사용할 때 드랙퀸에게 유리하다는 것을 증명할 수 있다. 예를 들어, Mann(2011)은 미국 동남부

지역에서 공연하는 드랙퀸이 의도적으로 남부 벨(Southern belle)의 비유를 사용하여 관객들을 더 편안하게 하고, 또한 그들이 예상치 못한 충격을 주었다는 것을 발견했다. 드랙퀸은 섬세하고 부드러운 말투의 남부 벨을 가장하여 역설을 활용함으로써 추정된 ‘여성적’의 매너리즘을 전복시키고, 그 드랙퀸이 자신의 남성 성기를 끊임없이 언급할 수 있었다.

그러나 중요한 것은 이러한 기대는 드랙 퍼포먼스를 보러 오는 관중들이 젠더 규범을 그 공간에 끌어들이는 때에만 이용될 수 있다는 점이다. 드랙퀸들은 관중을 전복시키려는 시도에 있어서 더 많이 젠더 유동적이 되기 위해 노력할 수 있지만, 불가피하게 그들의 젠더 표현은 항상 관객 자신의 맥락과 사회적 젠더 규범 정의에 의해 영향을 받을 것이다(Wright, 2006). 관중들은 어디에서 오는가? 그들은 왜 여기에 왔을까? 그들의 성별, 젠더, 성적 지향성은 무엇인가? 드랙퀸들이 어떻게 상황에 적응하고 관중들의 맥락과 둘러싼 공간에 따라 그것들을 사용할 것인가에 대해 다양한 측면에서 고려하는 것은 드랙퀸에게 매우 중요할 것이다. 마찬가지로, 좀 더 보수적인 공간에서 공연하는 드랙퀸의 경우 공간적 맥락은 그들의 수행을 정치적 진술로 볼 수 있게 한다(Piontek, 2003).

모든 드랙 퍼포머들과 그들의 공연이 정치적인 고려가 된 것은 아닐 수 있지만, 많은 드랙 퍼포머들과 관중들은 드랙 퍼포머들이 실제로 젠더에 대해 생각하는 방식에 도전했다고 보고했다. 한 민족지적 연구에서, Rupp & Taylor는 그들의 포커스 그룹 참가자 중 거의 90%가 자신들이 본 것과 관련하여 “순전한 오락 이상의 것”을 경험했다는 것을 발견했다(2003, 192). 대다수가 순전히 오락 목적으로 그 쇼에 온 반면, 대부분은 그들이 본 것에 대한 깨달음을 갖게 되었다. 예를 들어, 많은 사람들이 여성 환상의 깨짐에 대해 논평했다; 어떤 사람들은 혼란스러워했고, 어떤 사람들은 심지어 역겨움을 느꼈으며, 심지어 어떤 사람들은 깨어진 환상의 의미에 대해 곰곰이 생각하도록 유도되었다(Rupp & Taylor, 2003, 189-208). 어떤 이들은 심지어 드랙퀸이 진짜 여자라고 가정했고 그들이 실제로 무대에서 남자들을 만나고 있다는 사실을 조정하는데

계속해서 어려움을 느꼈다. 그 트랙 쇼는 관객들이 젠더를 보는 방식에 도전했다.

이 쇼가 사람들과 사회가 젠더를 어떻게 인식하는지를 변화시킬 수 있는 가능성을 질문했을 때, 인터뷰 대상자들은 이 문제에 대해 의견이 나뉘었다(Rupp & Taylor, 2003, 203-205). 어떤 참가자들은 여자처럼 아름답게 보이는 남자를 보는 논리에 도전을 받는 반면, 다른 참가자들은 사회를 변화시킬 수 있는 트랙의 잠재력에 대해 의심하기 시작했다. 한 남자는 “이성애자들이 집으로 돌아가서 ‘이런, 게이들이 자기 자신을 표현하는 방법이 있는 게 좋지 않니’” 또는 “와, 어쩌면 세상은 다른 사람들로 가득 차 있을 수도 있다”라고 말하는 것이 쉽지 않다고 인터뷰했다(Rupp & Taylor, 2003, 205). 하지만, 많은 손님들은 트랙 쇼를 보는 경험이 사람들의 삶에 의미 있는 영향을 미칠 것이라고 주장했다. 한 참가자는 “그들은 그것을 집으로 가져가서 영향을 줄 수도 있지. 만약 그들이 다른 사람에게 영향을 미치고, 동성애자나 이성애자가 아니라면, 그건 단지 다른 사람들, 차별을 받아들이는 것이지”라고 말했다 (Rupp & Taylor, 2003, 206). 마찬가지로, 트랙퀸들은 “그들은 동성애자, 심지어 트랙 퍼포머까지 되는 것에 대해 조금 더 많은 지식을 가지고 떠난다”고 말했다. “그들은 우리가 무엇을 하고 있는지, 동성애자들이 어떤지에 대해 더 잘, 더 관대하게 이해하고 있고 우리는 삶을 바꾼다”고 말했다(Rupp & Taylor, 2003, 206).

대다수의 이성애자 관객들은 어떻게 그리고 왜 그러한 변화가 가능한지에 대해 많은 질문을 남겼다. 이 쇼는 현대 미국에서의 사회적 응집을 다루었을 뿐만 아니라, 현대 미국에서의 더 중요한 메시지 언급했다. 관중들은 왜 사회가 젠더를 단순히 남성 또는 여성으로 보는지에 대한 질문을 남겼고, 관중들은 퍼포먼스를 통해 그것이 옳지 않을 수도 있다는 것을 보았다. 그들이 성, 젠더, 그리고 섹슈얼리티에 관한 보편적인 ‘진리’로 추정된 것은 자신의 눈앞에 드러난 경험적 진리와는 거리가 멀었다. 따라서, 왜 사회가 다른 젠더퀴어와 논바이너리 사람들을 사회적

이탈자로 계속 악마화해야 하는지에 대한 의문을 주었다. 마찬가지로 이 논문은 한국적 맥락을 살펴보고, 한국의 관중들이 드랙퀸이 젠더 수행하는 것을 보면서 비슷한 반성을 하게 될 것인지 살펴볼 것이다.

### 1.3. 연구 방법

드랙퀸, 젠더 수행, 그리고 젠더 정체성에 관한 선행 연구는 대부분이 데이터 수집에 민족지적(ethnographic) 접근을 채택했다(Berkowitz, Belgrave & Halberstein, 2007; Egner & Maloney, 2016; Rupp & Taylor, 2003). 민족지적 연구는 문화 공유 그룹에서 행동, 신념, 언어의 공유 패턴을 조사하는 데 유용하며, 따라서 한국의 드래그 커뮤니티를 조사하는 데 가장 적절한 접근법을 만들 것이다(Creswell & Poth, 2013, 9096). 또한, 이 연구는 Egner & Maloney(2016)와 Taylor & Rupp(2004)가 수행한 연구에서 사용된 유사한 방법론적 접근법을 채택할 것이며, 가장 특징화된 점은 이 연구가 한국의 드랙퀸의 맥락을 살펴본다는 것이다.

#### 1.3.1. 다수논리 접근법

민족지적 연구의 특성과 정성적 데이터 수집이 이뤄지는 방식으로 인해 연구의 결과는 주관적일 수밖에 없다. 본 연구자는 데이터를 선택한 다음 해석하여 마지막에 특정한 서술이 형성되도록 할 것이다. 이와 같이 민족지적 연구는 흔히 ‘과학적 방법론’이 결여되어 있기에 면밀한 검토가 이뤄진다. 그러므로 이 연구에서는 그러한 접근 방법의 이유와 생산된 결과가 이론적으로 정당하다는 것을 설명하는 것이 중요하다.

Orne & Bell(2015)이 설명하듯이 모든 과학은 전통적이든 아니든 주관성 때문에 본질적으로 편향되어 있다. 그리고 대부분의 민족학자들

이 그들의 연구가 매우 주관적이라는 것에 동의하지만, 그러한 작업이 허구 혹은 희망적인 생각이라는 것을 의미하지 않는다. 물론, 대다수의 사람들이 잘 알고 있는 철학적이거나 수학적 기반 과학보다, 민족지적 연구는 Orne & Bell(2015)에 의하면 맥락적 과학(contextual science)이라 설명할 수 있으며, 즉 문맥 의존도가 높은 과학이다. 경향과 패턴이 나타나기 시작하여, 민족학자들이 찾는 문맥과학을 형성하고 이러한 문맥을 통해서 상호작용하며 영향을 미친다. 그러나 그러한 과학을 증명하기 위해서는 문맥논리에 존재하는 다양한 측면을 알아야 한다. 이와 같이, Orne & Bell(2015)은 그러한 노력으로 잠재적 민족지 학자들을 지도하기 위해 다수논리 접근법(multilogical approach)을 고안해냈다.

다수논리 접근법은 사회적 환경의 다중 논리학, 그리고 이러한 논리학을 형성하고 이러한 그것이 감당할 수 있는 관계, 상호작용, 제약, 이력, 규칙성 및 창조적 놀라움에 적응한 새로운 “문맥 과학으로서의 질적 현장작업의 종합성”을 제공하는 방법의 이론이다(Orne & Bell, 2015, 4). 다시 말해서, 다수논리 접근법은 우리 삶에 존재하는 복수의 논리학이며, 한 사람이 그 하나의 상황을 어떻게 경험하고 이해하는가를 형성한 이유가 각 상황과 맥락 때문이라고 한다. 그렇기 때문에, 다수논리 접근법은 어느 한 상황도 결코 동일하지 않다는 것을 의미한다. 따라서 한 개인의 논리를 형성할 수 있는 여러 가지 다른 맥락 때문에, 한 개인의 논리가 그들의 삶에서 사회적, 역사적, 그리고 다양한 맥락에 의해 어떻게 형성되는지를 살펴보는 것이 중요하다. 마찬가지로, 한 사람의 이성이 그들 주변의 이러한 문맥들에 의해 끊임없이 형성되고 있기 때문에, 그들 역시 그들 주변의 문맥을 형성할 수 있다. 이 양방향 효과는 우리의 일상적 사회 생활 속에 무한히 복잡한 문맥을 만들어 내고, 이러한 이유로 서로 상호의존적이다. 따라서 우리는 이러한 상호의존적인 맥락들이 상호문맥성(intercontextuality)을 생성한다고 말할 수 있으며, Orne & Bell은 “어떤 하나의 맥락이라도 다른 많은 문맥과 연결된다”고 주장했다(2014, 8). 이 연구는 트랙션과 그들의 관중과 주변 환경 사이



의 이러한 상호문맥성에 집중하고자 한다.

한국 트랙퀸들의 상호문맥(intercontexts)을 이해해야만 이 논문에 제시된 질문에 대한 답을 얻을 수 있다. 따라서, 연구자는 다음과 같은 몇 가지 질문을 한다: 트랙퀸의 배경은 무엇인가? 공연을 보는 관객들의 배경은? 이 문맥은 트랙퀸이 젠더를 어떻게 수행하는지, 그리고 트랙퀸의 젠더 정체성을 어떻게 탐색하는지에 어떤 영향을 미치는가? 이러한 세부 사항을 조사함으로써 트랙퀸의 젠더 정체성과 젠더 수행이 전달되는 맥락을 더 잘 이해할 수 있으며, 따라서 연구자는 논문의 연구 질문에 답할 수 있을 것이다.

이러한 다중 논리학을 탐구할 때, 다수논리 접근방은 “연구의 세 목소리 사이의 대화” 즉, “그들(They), 당신(You), 그리고 우리(We) 연구”라는 현장 연구(fieldwork) 방법을 체계화한다(Orne & Bell, 2015, 14). 이 그들의 목소리는 연구 참여자들에 의해 표현되고, 당신의 목소리(You)는 연구원이며, 우리의 목소리(We)는 연구의 청중을 가리킨다. 이 세 가지 목소리를 모두 포함시키면 연구가 어느 한 가지 관점에만 지나치게 치중되거나 다른 관점들에 의해 한 가지 관점이 가려지는 결과를 초래하지 않게 된다. 일부 연구에서는, 연구자들이 오로지 연구 참여자 자신에만 집중하는 경향이 있고, 연구에 자신의 생각을 포함시키는 것을 잊어버릴 수도 있다. 그들은 심지어 그들의 연구 결과가 독자에 의해 면밀히 조사되는 것을 두려워하여 너무 많은 정보를 노출하지 않는 것을 선택할 수도 있다. 그러나 필자는 다수논리 접근법을 통해 세 목소리를 모두 수용할 수 있는 공간을 제공함으로써 연구가 ‘중도’(middle way)로 진행될 수 있게 설계하였다.

## 그들의 목소리

그들(They)의 목소리는 이 연구가 초점을 맞출 그룹, 즉 연구 참여자들을 가리킨다. 모든 연구와 마찬가지로, 연구원들은 어떤 상황의 어

면 측면에 집중해야 하는지를 결정하는 문제에 직면하게 될 것이다. Orne & Bell은 이것을 다수성(multiplicity)과 특이성(singularity)의 문제라고 말한다(2015, 23).

다수성은 “어떤 사회 상황의 맥락을 구성하는 다중적 관점과 경험”을 뜻한다(Orne & Bell, 2015, 23). 다수논리 접근법의 기본을 논할 때 앞에서 설명한 바와 같이, 어떤 하나의 사회적 상황에 대해서도 끝없이 많은 다른 측면이 있다. 그러나 어떤 하나의 연구에 대해 이 모든 다른 맥락을 설명하는 것은 어렵고 불가능에 가깝다. 이와 같이, 연구자들은 일관성 있고, 관리하기 쉽고, 집중적인 연구를 만들기 위해, 그들이 어떻게 이 무한한 가능한 문맥에 접근해야 하는지를 삼각측량하기 위해 이론 개발을 시도할 것이다.

질적 방법 내에서 흔히 사용되는 두 가지 이론 개발 방법은 Michael Burawoy(1998)에 의해 대중화된 사례 확장 기법(Extended Case Method, 또는 ECM)과 최초의 Glaser & Strauss(1967)이 개발한 토대 이론(Grounded Theory, 또한 GT)이다. ECM은 세계의 일반적인 설명으로 시작하고 이론을 더 확장시킬 사례를 선택하여 이론을 발전시킨다. 그 후 이 이론은 연구 과정에서 새로운 사례에 의해 야기된 분산을 설명하고자 개발 과정에서 변경될 것이다. 따라서 질적 방법에서 더 연역적인 접근으로 간주된다. 반면에 GT는 반대의 접근법을 취하며 특정한 상황에서 시작하여 사건을 설명하기 위한 이론을 개발하기 때문에, 따라서 둘 중 더 귀납적인 접근법이 된다. ECM 및 GT 접근방식 모두는 다수성의 문제를 고려한다. 그렇다면, 본 연구는 많은 요소와 요인에 어떻게 접근해야 하는지 의문을 제시한다. 이 특정 연구의 경우, 연구자가 이미 버틀러의 젠더 수행성에 대한 이론을 이용한 트랙퀀에 대한 Egner & Maloney(2016)의 이전 연구(2016)와 관련하여 몇 가지 연구 질문을 제시하였다. 그렇기 때문에 이 연구는 ECM 접근법을 사용하도록 고안될 것이다.

연구자는 다수성에 초점을 맞추고 있기 때문에, 이 특이성 역시 간

과해서는 안 된다. 다수성은 어떤 상황에서든 많은 상황, 관점, 경험을 떠올리게 하는 반면, 특이성은 각각의 상황, 관점, 경험 또한 독특하다는 것을 강조한다. 이 특이점은 연구자가 각 상황이 가져오는 독특한 맥락을 조사할 수 있게 한다. 그럼에도 불구하고, 만약 다수논리 접근법이 우리가 어떤 연구에서든 다수성과 특이성을 모두 고려하도록 요구한다면, 그것은 그 분야에서 가능한 모든 독특한 상황을 조사하는 것을 필요로 할 것이다. 실제로, 이것은 거의 불가능하다고 볼 수 있다. 왜냐하면 항상 놓칠 수 있는 부분이 있기 때문이다. 따라서, 다수성과 특이성의 문제는, “누구를 어디서 조사할 것이고, 누구를 어디서 조사하지 않는가를 어떻게 설명할 것인가”라는 질문을 제시한다(Orne & Bell, 2015, 28).

이 질문에 답하기 위해, Orne & Bell(2015)이 제시한 다수논리 접근법은 인구 서술(population narrative) 접근법을 사용한다. 연구자는 “추종·조사할 수 있는 사회적 행동의 주목할만한 점이나 경로를 가진 강력한 인구 서술”을 개발함으로써, 자신의 연구에 특별히 맞춘 특정한 독특한 집단을 목표로 할 수 있다(Orne & Bell, 2015, 29). 이 논문의 경우, 연구자는 서울 이태원 지역의 드랙퀸들이 한국 사회의 젠더 규범에 어떻게 영향을 미치는지 그리고 영향을 받고 있는지를 조사하기 위해 그룹을 선정했다.

연구자가 연구를 이끌어가는 주요 역할을 하겠지만, 그들(They)은 또한 연구자가 이전에 살펴보지 않았을 수 있는 영역에 대한 단서를 제공하거나, 그렇지 않을 경우 문맥 내에서 더 복잡한 이슈로 유도할 수 있다. 그것을 통해 연구자가 연구 결과를 어떻게 볼 것인지를 재구성함으로써 연구의 형성에 도움을 줄 것이다. 이 연구를 포함한 대부분의 경우, 인구 서술은 특정 연구를 위해 특별히 선택된 고유한 표본이기 때문에, 이 다수논리 표본이 한국의 모든 드랙퀸을 대표하는 것은 아니라는 것을 이해해야 한다. 오히려, 그것은 그 특정한 시간과 장소에서 제시되는 독특한 스냅샷(snapshot)이다. Orne & Bell(2015)은 이것이 사례의 존재성(presentedness)이라고 칭한다. 즉, “그 안에 존재하는 문맥과 상

호문맥에 대한 우리의 이해”라고 하는 사례의 제시라고 한다(Orne & Bell, 2015, 31). 본 논문은 2018년 이태원의 트랙 켄의 스냅샷을 제시하고자 한다.

## 당신의 목소리

당신(You)의 목소리는 연구자를 가리킨다. 연구자는 질문을 하고 데이터를 분석하는 역할을 하기 때문에, 다수논리적 연구 내에서 당신의 목소리를 고려하는 것이 중요하다. 즉, 연구자 자신의 정체성과 관계, 그리고 사회 내에서의 지위는 생산된 최종 연구에 어떤 영향을 미칠 것인가? Orne & Bell은 이 두 가지 측면을 위치성(positionality)과 서사성(narrativity)이라고 말한다(2015, 40).

위치성이란 사회생활에서 연구자의 위치를 말한다. 자신의 사회적 지위가 어디에 있든, 연구자가 수집할 수 있는 정보의 종류에 분명히 영향을 미칠 것이다. 분명히 이것은 또한 생산되는 질적 연구가 본질적으로 편향적이라는 것을 암시한다. 그러나 편견에 의존하지 않는 데이터를 수집하는 것은 불가능할 것이다. 이와 같이, 다수논리적 프레임워크 내의 위치성은 연구자가 이러한 편견을 그들의 이익에 활용한다는 것을 시사한다.

연구를 할 때 부정적인 편견과 긍정적인 편견을 구분하는 것도 중요하다. 부정적인 편견은 우리가 어떤 다양성을 놓치게 하고 오직 상황의 특이점에만 초점을 맞추게 할 수 있다. 한편, 긍정적인 편견은 연구자가 중립적인 입장이나 외부인의 관점에서는 불가능했을 특정한 경험과 사회적 증거에 접근할 수 있게 한다. 이 연구를 위해, 지난 2년 동안 서울에서 개최하는 트랙 퍼포먼스의 정기적인 참석과 더불어, 동서양의 젠더 정체성에 대한 논의에 대한 지식과 경험을 통한 연구자의 지위는 트랙 문화의 물리적인 접근과 중요한 사회적 이해에 대한 심층적인 연구를 가능하게 했다.

연구자의 위치성 외에도, 본 연구의 최종 작성에 대한 서사성도 고려하는 것이 중요하다. 연구자가 자신의 현장 연구에서 방대한 양의 데이터를 수집할 수는 있지만, 한 번의 연구 내에 기록된 모든 자료를 제시하는 것은 불가능하다. 따라서 연구자는 최종 논문에 무엇을 포함시키기로 선택하는지에 대해 선별적이어야 할 것이다. 일관성 있는 이야기를 선택, 축소 및 구성을 위해 불가피한 결정을 할 때, 우리는 어떻게 연구의 편파성을 정당화할 수 있는가라고 물을 수 있다. 간단하게 말하자면 그것은 불가능하다. 공정성을 제안하는 대신에, 다수논리적 연구자는 가시적인 서사성(visible narrativity)을 위해 노력할 것이다(Orne & Bell, 2015, 47). 즉, 연구자의 편견과 지위가 인정되고 있으며, 연구자의 경험은 편견 혹은 편견이 아니더라도 모든 중요한 연구 내용을 독자에게 이해시키기 위해 이용되고 있다. 이 경우 인증적으로는 아시아인이지만 영국 태생의 연구자의 눈을 통해 서울에 살고 있는 트랙퀸의 삶과 경험을 독자에게 전달하는데 이용되고 있다. 연구 목표를 달성하기 위해 요구되는 만큼의 ‘지원적’ 정보를 제시하는 데 맞춰진 가시적 서술의 창조는 다수논리적 접근법을 사용하여 민족지적 연구에 접근할 때 ‘거짓말’이 아니라 하나의 특징이라 설명할 수 있다.

## 우리의 목소리

우리(We)의 목소리는 이 논문을 읽을 학자와 일반 대중, 즉 이 연구의 독자를 가리킨다. 이 연구는 트랙퀸의 주제에 대한 단순한 해석이나 의견조절이 아닌 진지한 학문적 작업으로 제시될 것이므로, 다수논리적 연구의 성격에 따른 연구의 논쟁성(contestability)과 확장성(extendibility)을 고려하는 것이 중요하다(Orne & Bell, 2015, 53).

실증주의의 기초를 통해 행해지는 연구는 실증성의 전략에 의존한다. 즉, 보편주의나 수학적 증거의 내러티브를 통해 작품이 논쟁의 여지가 없음을 확실히 한다. 그러나, 다수논리적 접근법은 이 생각을 거부하며,

이 작업이 논란이 될 수 있다는 것을 받아들이고, 합리적인 논쟁을 가능하게 한다. 같은 주제에 대해서도 다수성, 특이성, 위치성, 그리고 서사성과 같은 요소들이 있기 때문에 다른 연구자들은 이 연구에서 기술된 상황이나 현상을 설명하기 위해 다른 대답을 찾을 수 있을 것이다. 따라서 연구자가 연구 결과를 다르게 해석할 수 있도록 독자에게 충분한 세부 정보와 맥락을 제공하는 것이 중요하다. Orne & Bell(2015)은 이것을 외부 논쟁성(external contestability)이라고 부른다. 즉, “다른 사람들이 당신의 결과를 다르게 해석할 수 있도록 충분한 세부 사항과 맥락을 제공함으로써 광범위한 독자들에게 당신의 작품을 이해시킬 수 있게 한다”(Orne & Bell, 2015, 55).

마찬가지로 연구도 논문 자체 내의 논쟁에 열려 있어야 한다. 이는 내부 경쟁력(internal contestability)으로 알려져 있다(Orne & Bell, 2015, 55). 이것은 각기 다른 연구 참가자들에게 목소리를 부여함으로써, 연구에서의 다른 관점들의 범위를 제시하며 연구의 맥락을 깊게 한다. 우리의 연구 참가자들이 이러한 내부 대화에 참여할 수 있도록 함으로써, 연구자는 그들의 생각과 의견을 이용하여 풍부하고 다양한 이야기를 만들고 형성하는 데 도움을 줄 수 있으며, 모든 사회 생활 내에 존재하는 이분법적 사고가 아닌 복잡한 영역을 모두 포함하고 있다.

이 연구는 특정 장소와 시간 범위 내에서 포착된 트랙퀸의 삶과 경험에 대한 구체적인 설명을 제시할 수 있지만, 이 연구의 결과가 반복 가능하지 않고 이 논문에만 국한된 경우 트랙퀸을 연구하고자 하는 다른 연구자에게 이 연구의 결과는 유의미할 것인가? 일부 연구자들은 이런 유형의 연구를 ‘일반화 가능’(generalisable)하다고 말하겠지만, Orne & Bell은 확장성(extendibility)이라는 용어를 사용하는 것을 선호한다. 즉, “연결과 순서에 대한 이해를 얻기 위해 차이에 대한 우리의 감사를 희생할 필요가 없다”(Orne & Bell, 2015, 58). 다시 말해서, 왜 일이 다른 (아마도 독특한) 맥락에서 일어나는지를 이해하는 것은 우리가 그 맥락 안에서 연결과 인과관계에 대한 일반적인 개념을 이해하는 것을 지속해

야 한다. 이와 같이, 사례 A를 이해함으로써 사례 B에 대한 이해를 확대할 수 있다. 그러나, 이것이 모든 경우에 항상 효과가 있는 것은 아니며, 그 후에 다수논리 접근법이 ‘일반화 가능’이라는 단어에서 벗어나서 대신 ‘확장성’을 선호한다는 점에 유의해야 한다.

앞에서 언급한 바와 같이, 이 논문은 현상을 대표하는 것이 아니라 제시하는 것이다. 이 시간, 장소, 사회적 환경 내에서 트랙퀸의 특정 사례에서 볼 수 있는 맥락과 상호문맥에 대한 이해를 제시하여, 한국에서 트랙퀸에 대한 지식을 넓히는 데 사용될 수 있다. 서울에서 공연하는 트랙퀸에 대한 이 한 가지 연구를 수행함으로써, 이 연구에서 도출된 결과를 사용하고 향후 다른 잠재적 연구로 확대할 수 있을 것으로 기대된다.

### 1.3.2. 민족지적 현장 연구

민족지적 현장 연구(fieldwork) 접근방식을 이용한 질적인 데이터 수집은 관찰(observation), 인터뷰(interviews), 문서(documents), 그리고 시청각 자료(audio-visual material)의 네 가지 주요 영역으로 나눌 수 있다(Creswell & Poth, 2013, 160). 이 연구의 목적상, 질적 데이터 수집의 주요 자료로서 민족지적 관찰과 인터뷰가 선택되었는데, 이와 유사한 방법론이 트랙퀸과 정체성에 관한 주제를 다루는 많은 다른 질적 연구에서도 사용된다는 것으로 밝혀졌다(Berkowitz, Belgrave & Halberstein, 2007; Egner & Maloney, 2016; Rup & Taylor, 2003).

현장 연구는 전체 민족지적 관찰과 인터뷰를 실시하기 전에 이태원의 현재 트랙 씬에 대한 정보를 수집하고 확인하기 위해 연구자가 연구 이전에 알고 있던 두 트랙퀸을 대상으로 한 일련의 예비 면접에서 시작되었다. 이러한 샘플은 최종 작성에 있어 대표성을 보여주기 위한 전체 샘플이 아니라 제시성의 원리를 통해 이론을 가장 잘 형성하는 데 사용될 수 있도록 이론적 샘플링(theoretical sampling)에 기초하여 참가자

를 선정함에 따라 이후의 모집 과정에서 유용할 것으로 입증될 것이다 (Creswell, 2013, 154).

예비 인터뷰에서 수집된 정보를 이용하여, 약 20명의 드랙퀸이 정기적인 공연을 하고 있으며, 그 중 절반은 한국인이고 절반은 외국인이었다. 대부분의 드랙퀸들은 금요일과 토요일 밤 이태원에서 공연을 한다. 이 연구에서 10명의 드랙퀸의 참가자 샘플이 결정되었다. 연구자는 또한 매주 토요일 혹은 금요일과 토요일 밤 이태원의 4개의 다른 장소에서 몇몇 다른 공연과 공연들이 비정규적으로 열리고 있다는 것을 알게 되었다. 수집된 정보를 이용하여, 연구자는 민족지적 관찰과 인터뷰를 계획했고 조사를 실시하였다.

## 민족지적 관찰

민족지적 관찰(ethnographic observation)은 연구자가 수동적 관찰자로서가 아니라 참여자-관찰자로서 상황을 탐구하고 이해할 수 있는 기회를 허용한다. 연구자가 상황에 대한 문맥적 이해에 초점을 맞출 수 있는 것은 민족지적 관찰을 통해서로서, 현장에서의 가장 작고 미묘한 문맥과 상호문맥까지도 관찰할 수 있게 된다(Orne & Bell, 2015, 100). 이와 같이, 이러한 드랙퀸이 영향을 미치는 맥락을 이해함으로써, 청중과 젠더 규범에 의해 영향을 받는 것과 마찬가지로, 연구자가 인터뷰 질문을 작성하는 데 도움을 줄 것이며, 또한 연구 결과를 도출하기 위한 인터뷰 과정에서도 도움을 줄 것이다.

Emerson, Fretz & Shaw에 따르면, “민족지학자의 임무는 ‘진실’을 결정하는 것이 아니라 다른 사람의 삶에서 명백하게 드러난 복수의 진실을 밝히는 것이다”(1995, 3). 필자가 지난 2년 동안 이러한 장소에 자주 방문하였기 때문에 한국의 드랙 씬의 역학관계를 전반적으로 잘 이해할 수 있었다. 그러나, 관찰, 메모, 민족지적 현장노트(fieldnotes) 작성에 있어 집중적인 접근방식은 필자가 일반 관중으로서 경험할 수 있는



것보다 더 많은 것을 드러낼 것이다. 참여자-관찰자로서, 연구자는 각각의 상황을 살펴볼 것이다. 트랙퀸들, 관중들, 연구자 자신, 그리고 심지어 외부인의 으로 연구자가 각각의 다양한 입장과 관점은 해석적 이해(interpretive understanding)를 가능하게 한다(Orne & Bell, 2015, 101). 트랙퀸과 관객들의 반응을 관찰함으로써, 연구자는 왜 특정한 반응이 다른 사람들이 아닌 특정 관중들에 의해 주어지는지 더 잘 해석할 수 있다. 마찬가지로, 인터뷰는 일반적으로 인터뷰 대상자가 대답할 수 있거나 누설할 용의가 있는 특정 대답만 제시하며, 민족지적 관찰은 연구자에게 현재 존재하는 전체 그림을 보고 경험할 기회를 제공한다.

민족지적 관찰은 또한 연구자가 직접 트랙퀸들과 상호작용하거나 청중과 대화를 하거나 혹은 그들의 의견을 묻는 등의 당면한 상황과 물리적으로 상호작용할 수 있는 기회가 되어, 연구자가 현장에서의 복수의 맥락을 심도 있는 이해할 수 있게 된다. 본 연구자는 연구를 진행할 장소들의 정기적인 참석자였고, 이미 연구를 위해 모집된 많은 트랙퀸들과 좋은 관계를 맺고 있기 때문에, 2개월 간의 민족지적 관찰 기간이 결정되었다. 앞서 언급한 바와 같이 매주 정기적인 트랙 퍼포먼스가 있는 4개의 장소가 확인되었고, 비정기적으로 개최되는 3개의 이벤트가 추가되어, 총 7개의 현장 관측 장소를 제공하였다.

이 논문은 트랙퀸과 관객 사이의 쌍방향 상호작용을 살펴보기 때문에, 각 장소의 청중 구성을 문서화하고 이들의 상호작용을 문서화하는 것이 중요했다. 각 공연장에서의 트랙퀸 공연에서 각 트랙퀸의 공연 동안, 관객들의 반응과 트랙퀸과 관객의 상호작용을 기록하는 것에 초점을 맞추어, 각 트랙퀸의 공연을 촬영했다.

## 민족지적 인터뷰

인터뷰는 연구자가 연구의 관찰 단계 동안 목격하거나, 듣거나, 이해할 수 없는 ‘진실’을 드러낼 것이기 때문에 민족지적 연구의 중요한

부분을 형성한다. 그들은 또한 그들의 의견과 관점이 연구의 최종 서면으로 표현됨에 따라 그들의 목소리에서 큰 부분을 형성할 것이다. 한국 드랙 커뮤니티의 작은 규모와 민족지적 연구의 특성을 고려하여, 이번 연구를 위해 10개의 드랙퀸의 표본 크기가 결정되었다. 서구의 드랙에 관련 문헌들에서 드랙킹과 다른 유형의 드랙 퍼포머들에 대해 논의하고 있지만, 서울에서 활동하는 아주 적은 수의 드랙킹에 대해서는 연구가 불가능하기 때문에, 연구자는 서울에서 정기적으로 공연하는 드랙퀸들을 식별하는 것에만 초점을 맞추었다.

인터뷰 참가자들은 눈덩이표집과 소셜 네트워크 서비스(SNS) 인스타그램(Instagram)을 통한 공식 초청을 혼합해 모집했다. 이 두 가지 방법을 채용을 하는 동안, 이론적 샘플링을 통해 참가자를 선정했다. 이 연구는 대표적인 표본이 아니라 제시된 표본의 형성을 추구하기 때문에, 연구자는 다양한 관객들을 위해 서울의 다양한 장소에서 공연하는 한국과 외국 드랙퀸들의 혼합 집단을 모집함으로써 가능한 한 다양한 관점을 살펴보고자 시도했다. 드랙퀸들은 또한 그들의 제시된 외모와 스타일을 바탕으로 선택되었는데, 그들은 각각 다른 관객들로부터 다른 반응을 끌어왔다. 다양한 드랙퀸에 의해 제시되고 묘사되는 다양한 스타일과 상관 없이, 선택된 샘플에서 일반적인 패턴이 나타났기 때문에 연구 질문에 답할 수 있는 이론을 개발할 수 있을 것으로 기대된다.

2개월의 관찰 기간이 끝난 후, 40~60분 동안 지속되는 인터뷰는 10명의 드랙퀸 각각(5명의 한국인 및 5명의 비한국인/외국인)과 함께 진행되었으며, 참가자들은 각자 자신의 해석을 사용하여 정해진 질문에 답할 수 있도록 반구조적 접근법을 사용하여 개별적으로 인터뷰했다. 반구조적 접근방식은 또한 참가자들이 중요하거나 연구에 포함되어야 한다고 생각하는 확인되지 않은 주제나 이슈에 대한 추가 정보를 수집할 기회를 허용한다.

인터뷰는 데이터 전체에 걸쳐 나타난 특정 단어와 주제에 따라 기록되고 코딩되었다. 코딩은 일반적으로 단어로 직접 기록한 데이터를 읽음

으로써 보다 문자 그대로(literal) 접근하지만, 상황 정보나 배경 지식이 누락된 경우에도 데이터에 대한 해석적 읽기(interpretive reading)가 필요할 것이다(Mason, 2002). 사회생활에 관여하는 많은 문맥과 상호 문맥 때문에, 해답에 관련될 수 있는 모든 가능한 뉘앙스를 설명할 필요가 있으며, 따라서 연구자는 이를 고려하여 데이터를 신중하게 해석해야 한다.

본 연구는 이론 개발을 위해 사례 확장 기법(ECM)을 사용할 것이기 때문에, 분석은 트랙퀸과 젠더 정체성과 젠더 수행에 대한 Egner & Maloney(2016)에 의해 완료된 연구의 연장선상으로 작용할 것이다. Egner & Maloney(2016)는 관중과의 비공식 대화를 포함한 몇 가지 사례와는 별개로, 알코올과 음주에 대한 우려가 있어, 사전동의가 배제될 수 있기 때문에 청중과의 공식적인 인터뷰를 하지 않기로 결정했다. 그럼에도 불구하고 관중들 일부와의 비공식적인 대화의 예를 언급할 것이다.

게다가, 본 연구에서 사용된 LGBTQ 관련 주제들의 사회적 금기로 인해, 관중 표본에 대한 모집 과정은 트랙퀸에 대해 서로 다르거나 부정적인 견해를 기꺼이 제공하려는 참가자들(또는 최악의 경우에는 전혀 참여자가 없음)이 훨씬 적을 것으로 보인다. 이와 같이, 연구의 관객 측면에서 부정적인 편견이 결여되어 있는 것(따라서 긍정적인 편견을 설명하는 것)은 결국 청중 표본의 제시성을 왜곡시킬 가능성이 있다. 따라서 본 연구자는 이 연구를 위해 관중 인터뷰를 실시하지 않기로 결정했으며, 대신에 관중 상호작용을 조사할 때 트랙퀸과 함께 수행된 인터뷰에서 주어진 민족지적 관찰과 일화에 의존할 것이다.

## 2. 역사상의 드랙

### 2.1. 다른 문화권의 여성을 흉내는 사례

드랙과 초기에 존재했던 여성을 흉내는 문화와 형태들은 세계의 많은 지역에 존재해왔고, 일부는 수백 년 동안 지속된 역사를 포함하고 있다는 것을 이해하는 것이 중요하다. 동서양의 수많은 사례에서, 영국, 중국, 일본에서의 경우와 같이, 여성들이 무대에서 공연하는 것이 제한되어 필요성에 의해 여성남우(女裝男優, 또는 female impersonator)의 역할이 생겨났다(Baker, 1994; Senelick; 2000).

영국의 사례를 보면, 16세기 런던 도심에 있던 유명한 엘리자베스 시대의 극장에서 어린 남성 소년들이 여성 역할을 연기했다(Baker, 1994, 33-64). 셰익스피어와 그 시대의 다른 극작가들에 의해 유명해진 이 공연은 많은 관람되었고 런던의 엘리트들에게 큰 사랑을 많이 받았다. 그러나 수십 년 동안 사회가 부여한 청교도적 가치로 인해 그들의 지위가 하락하기 시작했고, 17세기 말에 이르러 여장남우는 대중과 떠오르는 중산층을 즐겁게 하기 위해 “코믹한 인물, 버레스크(burlesque)와 패러디의 생물”이 되었다(Baker, 1994, 161).

이와 같이, 일본의 여장남우 기술도 현재 가부키 극장으로 알려진 것에서 다소 조잡하고 부조화적인 모습으로 시작되었다. 오늘날 가장 흔하게 볼 수 있는 가부키와는 달리 원래 가부키는 배우가 종종 이국적인 의상과 헤어 스타일을 착용하는 “색다른 무대 또는 퀴어 쇼”로 묘사되었으며 남성과 여성이 크로스드레싱을 용하는 공연은 대단히 인기가 많았다(Senelick, 2000, 84-85). 이러한 것이 시작하고 불과 20여 년 만에 당시 쇼군 당국은 1629년 모든 여성의 무대 공연을 금지하여, 남성들이 여성의 역할을 맡아 공연하게 함으로써 온나가타(女形)가 나타났다(Isaka, 2016; Leiter, 1999). 오늘날의 대부분의 드랙 퍼포먼스처럼,

온나가타 공연의 관중들은 그 배우의 진정한 생물학적 성별을 충분히 알고 있다. 따라서 여성을 흉내는 것은 그 예술에 대한 감상에는 필수적인 요소이다. 18세기의 유명한 온나가타인 요시자와 아야메(吉沢 菖蒲)의 설명처럼, “여배우가 무대에 등장한다면, 자신의 신체적 특징의 착취에만 의지할 수 있어, 인위적인 이상을 표현하지 못했기 때문에 이상적인 여성미를 표현할 수 없다. 이상적인 여성은 남배우만이 표현할 수 있다”(Baker, 1994, 70). 그러므로 온나가타는 그들이 진짜 여성이 아니라는 사실을 이용했고, 대신에 이상화된 여성의 이미지를 묘사하려고 했다.

중국에서의 여장남우는 여러 왕조 동안 중국 무대 공연에서 예술의 하나로써 간헐적으로 모습을 드러냈기 때문에 특별히 새로운 것이 아니었다. 선행 문헌에 따르면, 남단(男旦) 또는 ‘여성 역할’은 한 왕조(206 BC~219 AD)까지 존재해왔는데, 이 왕조에서는 남성들이 황실에서 여성 가수와 무용수들을 흉내기도 했다(Jiao, 1959). 남단이 가장 대중적으로 들어난 유명 영화인 <패왕별희(霸王別姬)>가 있다. 이 영화 내에서 다양한 중국 연극 장면을 찾아볼 수 있다. 단(旦)의 역할은 보통 주로 여자가 했는데, 유교적 사회적 가치로 인해 여성 가수와 무용수가 무대에 올라가는 것을 명나라(1368~1643) 때 금기시 되었으므로 남성이 독점적인 역할을 하게 되었다(Tian, 2000, 80). 온나가타처럼 단으로 공연하는 남성은 “자신을 끊임없이 여자로 상상해야 한다”고 하여 관중들에게 그 연기가 설득력 있고 진실할 수 있도록 하였다(Tang, 1982, 1128).

한국은 여성의 무대에 올라가는 것을 금지하는 제한은 없었지만, 다른 다양한 형태의 여장남우가 한반도에서 고유하게 발전해왔다. 그런 예로는 현재 멸종된 남사당(男寺黨)이 있는데, 이는 한국의 농촌을 배회했던 동성애자 커뮤니티였다고 여겨지는 남성 공연단이었다(Kim, 1981). 이 그룹은 다른 마을을 돌며 풍물, 버나(사발 돌리기), 살판(땅재주), 어름(줄타기), 덧뵈기(탈놀이), 덜미(꼭두각시놀음) 등 다양한 공연을 펼쳤는데, 이 중 일부는 공연자들이 크로스드레싱도 했다(Bolich, 2008;

Kim, 1981). 일부 선행 문헌에 따르면, 이 극단의 젊은 단원들 중, 미동(美童) 혹은 미남으로 대중에게 매춘 위해 여성복을 입히기도 했다. 이 현상은 영화 <왕의 남자>에서도 비슷하게 각색되었는데, 이에 왕인 연산군은 여성 옷을 입는 광대인 공길이에게 종종 반하게 된다.

오늘날까지 계속 존재하고 있는 또 다른 여성을 흉내는 것의 형태는 무(巫) 또는 무당(여성 무)으로 알려진 한국 무당들이 하는 크로스드레싱이다. 무당은 때때로 자신의 몸을 이용하여 이성의 영혼을 전달하도록 굿을 행할 것이다. 마찬가지로 박수(남성 무당)의 경우 “여성의 옷을 입고 굿을 했다. 심지어 부풀어 오르는 치마와 저고리 아래 숨어 있는 속바지까지 입었다”고 한다(Kendall, 1987, 27). 여성 무당에 비해 박수는 훨씬 드문 광경이지만, 그럼에도 불구하고 한국에서 여성을 흉내는 것을 오랜 전통의 존재를 확인시켜준다.

## 2.2. 현대 드랙의 발달

여성 흉내는 것과 관련된 전통은 전세계에 풍부한 공연 예술의 역사를 만들어냈다. 그러나 현대의 드랙퀸을 게이 남성들과 연관짓는 현재의 의미는 18세기와 19세기로 거슬러 올라갈 수 있다. 런던 시내 곳곳에 있는 몰리 하우스(Molly House)에서 크로스드레싱한 남성들을 찾을 수 있었다(Baker, 1994, 106; Norton, 1992). 이 몰리 하우스는 본질적으로 동성애 남성들이 만나는 장소였고, 종종 여관(tavern), 펍(pub) 또는 사교모임 클럽(private rooms)으로 위장했다. 그들은 사교활동을 하기 위해 만나고 심지어 때로는 성관계를 맺거나 크로스드레싱하는 활동을 하기도 했다(Norton, 1992). 그러나 이 시설들은 종종 당국에 의해 습격을 당했고 뒤이어 오는 혼란에 휘말린 모든 크로스드레서들은 대중에게 모욕을 당하거나 조롱을 받았다(Baker, 1994, 107).

현재 드랙퀸들이 영국의 게이 하위문화의 주요 아이콘이자 주역으로

자리매김한 것은 바로 이 기원에서 비롯되었다. 마찬가지로, 이후에 미국에서 자체 개발한 게이 하위문화의 일부로서 그것의 출현은 1800년대 후반과 1900년대 초반의 보드빌(vaudeville) 쇼에서 시작되었다(Senelick, 2000, 377-408). 원래 프랑스에서 시작된 코미디 쇼의 한 종류로, 미국의 보드빌 쇼는 여장남우들이 이 쇼에서 흔히 볼 수 있는 버라이어티 엔터테인먼트의 한 종류로 발전했다. 줄리안 엘팅(Julian Eltinge)과 같이 브로드웨이에서 유명했던 여장남우들은 1929년 주식 시장 폭락과 동성애 혐의로 인해 이 퍼포머들이 대신 작은 술집과 나이트클럽에서 일하도록 강요당했다. 그 후, 이러한 여성을 흉내내는 남성들 중 일부는 괴롭힘을 두려워하여 게이 친화적인 나이트클럽에서 일하기를 선택했고, 따라서 현재 우리가 잘 알고 있는 것처럼 드랙퀸의 역사가 시작했다.

지하세계에서 서서히 빠져나와 주류로 흘러들어간 것은 이 당시 부터이다. 1950년대와 1960년대 스톤월 폭동(Stonewall riots)과 같은 정치적 집회와 시위에서 드랙퀸들이 등장을 했다. 나중에 드랙퀸과 젠더벤딩(gender bending) 메이크업도 보이 조지(Boy George)나 피트 번스(Pete Burns)와 같은 가수들을 통해 1980년대의 대중문화에서 크게 인기를 끌게 되었다. 양중맞은 외모의 남성들의 인기는 그 시대의 드랙 문화에도 큰 영향을 끼쳤다.

1990년대 들어와, 루폴 찰스(RuPaul Charles)라는 드랙퀸은 그의 히트 싱글인 <슈퍼모델(Supermodel)> 덕분에 미국의 슈퍼스타가 되었고, 그의 스타덤과 2009년 그의 리얼리티 경쟁 시리즈인 루폴의 드랙 레이스에 첫 진행자로 출연했다. 이 쇼는 지금까지 10년 동안 11시즌과 4개의 특집 시즌을 걸쳤다. 가장 최근, 이 쇼의 시즌8에서 한국계 미국인 드랙퀸 ‘김치’(Kim Chi)의 등장은 다른 한국인 퀴어들이 그의 뒤를 따라서 드랙을 배우고, 드랙을 하도록 고무시켰다. 이 시리즈가 넷플릭스의 한국어 자막 서비스에서 공개되었을 때 한국에서 더 큰 인기를 끌게 되었다.

### 3. 이태원의 드랙퀸들

#### 3.1. 공연 장소

주간 드랙 쇼는 토요일 밤에 드랙 쇼를 개최하는 특정 하나의 바를 제외하고 서울 이태원 지역과 그 주변에 위치한 4 곳의 장소에서는 매주 금요일과 토요일 양일 밤마다 진행된다. 또 다른 3개의 드랙 이벤트는 비 정기적으로 열리는데, 이 중 2개는 이태원의 별도 장소에서 매월 1회 열리는 반면, 다른 하나는 홍대 지역의 한 클럽에서 1년에 3-4회 열린다. 홍대 행사는 서울의 드랙 씬에서 그 중요성을 인정받아 이 연구에 포함되었다.

장소/ 이벤트	빈도수	관중 구성
바T	매주 토요일	LGBTQ 외국인과 일부 LGBTQ 한국인
바U	매주 금요일 & 토요일	게이 남성과 이성애자 여성(한국인과 외국인 포함)
바V		대부분 한국 이성애자 여성들과 일부 한국 게이 남성들
클럽W		대부분 한국인 게이 남성들
이벤트X	매월	대부분 이성애 한국인 관객과 일부 LGBTQ 외국인과 한국인
이벤트Y		대부분 외국인 관객들(한국인과 외국인 포함)
이벤트Z	일년에 3-4 번	LGBTQ 외국인과 한국인

<표1> 정규 및 비정기적 드랙 공연이 있는 장소



장소의 전체 관객 구성과 드랙 쇼의 정기성에 대한 자세한 내용은 <표1>에 나와 있다. 시설과 드랙퀸의 사생활을 보장하기 위해 장소와 이벤트명을 임의로 변경하였다.

바T는 미국에서 가장 많은 영향을 받은 드랙 장소로서 가장 많이 언급되는데, 루폴의 드랙 레이스와 미국의 다른 드랙 바에서 스타일, 분위기 및 관중과 드랙퀸의 상호작용을 많이 이끌어 냈다. 따라서 관객은 주로 LGBTQ 외국인을 구성되어 있으며 점점 더 많은 수의 LGBTQ 한국인들도 드랙 쇼를 보러온다. 드랙 라인업은 매주 바뀌며 가장 다재다능한 쇼를 제공하는 것으로 여겨진다. 이 장소는 또한 첫 드랙을 시도하려는 새로운 퍼포머들이 데뷔무대를 가지기도 한다.

바U는 이태원동 중심가에 위치하고 있어서 더 다양한 사람들이 들어오는 것을 볼 수 있다. 보통 한국인과 외국계 출신의 성소수자와 이성애자가 섞여 있다. 바U는 LGBTQ 이외의 사람들에게 접근성이 뛰어나 다른 장소와 비교할 때 가장 ‘주류’의 드랙 바로 평가된다.

바V는 약 20년 전에 문을 연 서울에서 가장 오래 운영되는 드랙 바로 알려져 있다. 바V의 드랙 쇼는 모두 한국어로 진행되기 때문에 드랙퀸과 관객들은 모두 한국인이다. 흥미롭게도, 관객들은 대부분 이성애자 여성들로 가득 차 있으며, 일부는 심지어 남자친구를 쇼에 데려오기도 한다. 간혹 극소수인 게이 남성 관객들도 볼 수 있다.

클럽W는 한국 게이 남성들만 가는 클럽이다. 쇼는 클럽의 맨 끝과 중심부에 위치한 무대에서 공연된다. 립싱크 보다는 드랙퀸들이 무대 위로 올라가는 프리스타일 댄스에 더 중점을 둔다. 이곳 드랙퀸들이 추는 춤은 서양의 게이 바에서 추는 고고 댄싱(go-go dancing)과 견줄 만하다.

이벤트X는 힙합과 얼터너티브 음악을 전문으로 하는 클럽에서 열리는 월례 행사다. 행사가 없는 밤에는 대부분 이성애자 한국인으로 구성되며, 이후 이벤트X가 열리는 밤에는 LGBTQ 외국인과 한국인들이 유입된다. 이벤트X가 열리는 밤, 아무것도 알지 못한 채 클럽에

입장하는 사람들에게겐 트랙퀸의 모습이 상당히 당황스러울 수 있다.

이벤트Y는 이태원의 한 레스토랑에서 매달 한 번씩 열리는 트랙쇼와 함께 하는 브런치 이벤트다. 이 행사는 늦은 밤보다는 낮에 트랙쇼를 보는 것을 선호하는 관객들이 찾는다. 이 이벤트는 바U에서 정기적으로 일했던 트랙퀸 그룹에 의해 처음 만들어졌고, 따라서 그들의 관객의 대다수는 이성애자와 LGBTQ로 구성되는 외국인들이다.

이벤트Z는 보통 할로윈, 퀴어문화축제 또는 다른 큰 연례 행사 때 매년 여러 번 열린다. 과거에는 여러 클럽에서 비정기적으로 행사를 주최하였지만, 지난 몇 년 동안은 홍대 근처 클럽에서 열렸다. 이 연구자는 서울에서 두 번째로 긴 트랙 쇼라는 점에서 이번 홍대 행사를 포함시키기로 결정했다. 이 행사는 다른 소속의 트랙퀸을 섭외하는 것뿐만 아니라 비정기적으로 퍼포먼스를 하는 트랙퀸들도 참여시켜 다양한 무대를 보여준다.

이와 같이, 서울에서 트랙퀸이 공연할 수 있는 장소와 이벤트는 그 빈도, 분위기, 언어, 출연자 그리고 가장 중요한 관중에 있어 매우 다양하다.

### 3.2. 트랙퀸들

이 연구를 위해 모집된 10명의 트랙퀸의 경우, 대부분은 이태원 안과 주변의 다양한 클럽과 바에서 공연을 한다. 어떤 경우에는 트랙퀸이 정기적으로 3개 이상의 다른 장소에서 공연을 하기도 한다. 독자의 편의를 위해, 트랙퀸의 각 이름, 트랙퀸이 활동한 년 수, 젠더, 공연 장소 등에 대한 정보는 모두 <표2>에 수록되어 있다.

한국인/ 외국인	본 이름	드랙 명	경력 횟수	젠더	공연 장소
외국인	앤디	아만다	7	남자	T, X, Y, Z
	브랜든	베티	3.5	젠더퀴어	T, X, Y, Z
	캠	캠	1.5	남자	U
	드류	디	2.5	어떤 젠더로 정의하지 않는다	T, X, Y, Z
	에반	에텐	1.5	논바이너리	T, Y, Z
한국인	범휘	피오나	4	남자	T, Y, Z
	기태	가야	1.5	남자	T, X, Y, Z
	한솔	헤일로	2	남자	T
	인혁	아이렌	1	젠더퀴어/ 트랜스젠더	T, V
	제훈	자닉	4	확실하지 않다	T, W X, Z

<표2> 인터뷰 참가자의 이름 및 특성

독자의 편의를 위해, 드랙퀸의 각 이름, 드랙퀸이 활동한 년 수, 젠더, 공연 장소 등에 대한 정보는 모두 <표 2>에 수록되어 있다. 참가자들의 이름과 자신의 드랙 이름은 기밀을 보장하기 위해 각 참가자에게 가명을 할당되었다. 가명은 또한 독자의 편리와 편의를 위해 로마 알파벳 순서로 나열한다. 가능한 선택된 유사어들은 그들의 원래 무대 이름의 스타일과 함축성을 모방하려고 시도하였다.

이 연구에 선정된 10명의 참가자 중 가장 어린 사람은 21세, 가장 나이가 많은 사람은 31세. 학생을 제외한 모든 참가자들은 사무직 근로자, 영어 교사 등 본업을 가지고 있었고 드랙퀸으로서 풀타임으로 일하는 사람은 없었다. 외국인 드랙퀸 5명 중 3명은 북미 출신이고 1명은 남미 출신, 1명은 아시아 출신이다. 다섯 명의 한국인 드랙퀸 중 세 명은 이전에 서양에서 거주 한 경험이 있다.

이 그룹의 절반인 3명의 한국인과 2명의 외국인들은 루폴의 트랙 레이스를 보는 것이 트랙을 시작하기로 한 결정에 직접적인 영향을 미쳤다고 말했다. 참가자 10명 중 4명(한국인 2명, 외국인 2명)이 할로윈 밤에 트랙을 분장한 계기로 트랙을 시작하게 되었다. 대부분의 참가자는 이전에 여러 해 동안 트랙에 대해 알고 있었지만, 최근야야 트랙을 시작했다. 이와 같이 트랙 경험 연도의 평균 수는 2.85년으로, 트랙 경험의 실제 성과 측면에서는 대다수가 비교적 [기간/경험]이 적다. 이는 국내 넷플릭스가 트랙 레이스를 처음 출시한 2016년 초와 국내 트랙 문화의 붐과 맞물린 것으로 보인다.

서양에서 대부분의 트랙 퍼포먼스와 마찬가지로, 한국의 트랙 쇼는 일반적으로 각각의 트랙퀸이 수행하는 여러 립싱크 공연으로 구성되어 있다. 립싱크 공연은 종종 노래와 함께 공연되는 댄스 루틴을 포함하고, 트랙퀸은 완벽한 공연을 보여주기 위해 어울리는 의상과 화장을 한다. 무대에서 빠른 템포의 노래와 격렬한 춤을 추는 트랙퀸들은 컨셉에 맞는 과감한 의상을 입기도 한다. 이와 같이, 트랙퀸들은 종종 그들이 립싱크를 하고 있는 노래와 가수를 모방하는 방식으로 옷을 입고 준비하려고 할 것이다. 비록 경우에 따라서는 관객들을 즐겁게 하기 위해 노래에 대해 다르고 더욱 패러디적인 접근을 할 수도 있다.

몇몇 참가자들은 발라드 곡에 립싱크 하는 것으로 유명하고, 따라서 그들은 립싱크 공연의 감정적 몰입에 초점을 맞춘다. 다른 퍼포머들은 곡예, 다리 찢기를 하거나 심지어 ‘데스드롭’(death drop) (한 쪽 다리를 접은 채 땅에 등으로 뛰어서 눕는 자세)를 하는 등 고난이도의 댄스 루틴을 선택했다. 더 독특한 공연들 중에는 카바레(cabaret)와 라이브 노래도 포함되어 있었다. 어떤 트랙퀸은 노래에 폴 댄스를 넣기도 한다.

## 4. 결과 분석

앞서 본 논문의 방법론 장에서 언급한 바와 같이, 참가자들을 2개월에 걸쳐 각 개인의 젠더 수행을 조사하기 위한 민족지적 방법을 사용하여 관찰하였다. 특히, 연구자가 참가자들이 한국의 이분법적인 남녀 규범 속에서 젠더 수행을 한 사례를 구체적으로 살펴보았다. 이 논문은 트랙 10명 모두에게 수집된 민족지적 현장노트와 인터뷰 데이터를 모두 사용하여 관중과의 상호작용을 검토하고 연구 질문에 답하기 위해 분석할 것이다.

### 4.1. 트랙의 전환적인 힘

#### 4.1.1. 트랙을 통해 자신을 표현한다

10 명의 참가자 모두 트랙은 그들과 그들의 삶에 있어서 하나의 창조적인 경험이었다고 말했다. 더 구체적으로, 트랙은 그들이 누구인지, 그들이 어떻게 자기 자신과 그들의 정체성을 보고 싶어하는지, 그들 자신을 재발견할 수 있는 기회를 주었다. 대부분의 경우, 참가자들은 사회나 사회 규범에 순응하라는 압력 때문에 억압되어 있거나 ‘진정한 자아’를 적극적으로 보여주는 것을 꺼려하는 부정적인 경험을 했다. 왜 특별히 트랙을 선택했느냐는 질문에는 자기표현, 진정한 자아, 해방, 자연스러움, 편안함, 창조적인 방편, 재미, 예술, 사회 거부 등과 다양한 핵심 단어가/를 들어간/포함한 답이 제시됐다.

참가자들은 트랙을 통해 모든 것을 아우르는 독특한 방식으로 자신을 표현할 수 있었다고 말했는데, 그렇게 함으로서 트랙은 일종의 창의적인 수단과 아웃렛이 될 수 있다고 설명했다. 패션 디자인을 전공인 학생 기태는 트랙이 빈 캔버스를 비유하며 “제가 그리기도 하고, 디자인도

한다”고 했다. 많은 참가자들에게 드랙은 재미와 즐거움을 자기 표현 과정에 통합시키는 방법이라 말했다. 인혁은 이렇게 설명한다.

재밋으니까요. 제 취미 중 하나예요. 가장 비싼 취미이기도 하죠. 사람의 에너지가 너무 재밋어요. 사람도 저를 좋아해서 그것도 재밋고요. 저한테 드랙은 제 취미이고, 저를 표현하는 하나의 수단이에요.

드랙과 드랙의 매력을 설명할 때 다른 몇몇 참가자들도 ‘창조적인’과 ‘재미있다’라는 단어를 사용하였다. 그들에게는 드랙은 궁극적인 자기 표현이었고, 더 중요한 것은 성소수자로서 그들의 젠더퀴어성과 정체성을 표현하는 방법이었다. 앤디는 그의 첫번째 드랙을 거의 깨달음 같은 순간이라고 묘사했다.

처음 봤을 때엔 제 일상생활에서는 결코 상상할 수 없는 것이었어요 ... (드랙에) 빠져버렸고, 알고 싶어졌어요. 제 인생에서 중요한 것은 내가 누구냐는 것이었고, 드랙은 제 퀴어성, 섹슈얼리티를 표현하는 궁극의 수단이었으니까요. 저에게 있어 드랙은 많은 방법으로 저를 표현하게 해주는 수단이에요. 더 대답해줄 수 있고 내가 누군지를 보여줄 수 있어요.

드랙은 그들에게 가장 편한 도구를 사용하여 자신을 표현할 수 있는 플랫폼을 제공함으로써 퀴어 사람들과 소외된 사람들에게 힘을 부여하는 능력을 가지고 있다. 다른 한 참가자인 에반은 그의 정체성으로 인해 배역을 게이 페르소나를 가진 한정적인 역할만 맡게 될 수 밖에 없고 고정관념에 벗어나지 못해 결국 자기 목소리를 낼 수 없게 된다고 알려졌다.

퍼포머로서 오랫동안 다양한 일을 해왔지만 오래 한 일을 계속하진 못했어요. 뮤지컬도 해봤고, 스탠드업 코미디도 했지요. 즉흥연기도 했고, 뮤지컬 즉흥연기도 했고, 연설 팀에도 있었어요. 많은 일을 했지만 저랑 맞지 않았어요. 퀴어로서 모든 곳에서 소외된다는 느낌을 받았어요.

즉흥연기 팀에 있으면 게이잖아요? 뮤지컬 역시 굉장히 게이 친화적인 곳이지만, 역시 (게이로서) 소외되곤 해요. 게이 캐릭터는 여전히 조연이지요! 너무 게이스러우면 주연은 맡을 수 없다고 하지요. 대사 몇 줄 밖에 받을 수 없어요. 트랙은 게이 남자가 자기 이야기의 주인공이 될 수 있는 첫번째 예술 형태예요. 그래서 정말 자유롭다고 느꼈어요.

드류는 비슷한 생각을 되풀이하면서, 그가 겪었던 외면과 인정에 대한 욕구가 자신을 표현할 수 있는 다른 방법을 강구하게 되었다고 말했다. 그는 한국인도 아니고, 영어 원어민도 아니었기 때문에 사람들은 종종 그의 재능을 알아보지 못했다. 그러나 트랙 퍼포먼스를 통해서 드류는 그의 목소리를 찾을 수 있었고 관중들의 모든 관심을 끌어들일 수 있었다.

D: 전 영어 네이티브가 아니에요. 그래서 많은 힘든 점이 있어요. 제가 원하는 만큼 제 목소리를 낼 수 없는 것 같아요. 하지만 트랙을 하면서 제 목소리를 찾을 수 있다고 생각해요. (목소리라고 해서) 말로 전달한다는 의미가 아니라 더 시각적으로요. 저 자신을 표현하고 싶어요.

R: 그래서 당신의 목소리를 듣기보다 당신을 보게 된다는 건가요?

D: 네. 예전에는 사람들이 절 아예 보지도 않았고, 보더라도 제가 원하는 방식 대로 절 보지 않았죠. 하지만 트랙을 통해, 전 제가 보여지고 싶은 방식을 만들어낼 수 있어요. 그리고 제가 원하는 대로 보여지게 됐죠. 이미지를 투사하는 거예요.

높은 수준의 숙달성을 필요한 대중 연설, 글쓰기, 전문 무용과 같은 전통적인 방법은 퀴어 사람들에게 접근하기 어렵기 때문에 드류와 에반 같은 사람들에게는 트랙이 조금 더 쉬운 자기표현의 수단으로 보인다. 이처럼 트랙은 실질적인 기대나 기준이 없는 ‘아마추어 스포츠’의 일종으로 여겨지는 경우가 많았다.

춤도 잘 추지 못하고, 노래도 잘 하지 못함에도 불구하고 관중들의 감탄이 끊이지 않았을 때 제훈은 모순을 느꼈고 트랙퀸에 대한 정의가 혼돈스럽다고 했다. 실제로 트랙퀸의 대다수는 무대에서 라이브로 부르지 않는 쪽을 택할 것이고, 대신 미리 준비한 곡을 이용해 립싱크 퍼포먼스를 펼쳐 여성의 음성으로 라이브를 하는 행위를 훔내낼 것이다. 립싱크 행위는 트랙퀸과 너무나 동의어가 되어 대부분의 트랙 쇼에서 립싱크는 일반적인 것으로 받아들여 진다. 비록 립싱킹이(lip syncing) 전세계의 많은 트랙들에게 다소 전문화된 기술이 되었지만, 트랙퀸이 무대에서 어떻게 자신을 표현해야 하는지를 지시하는 공식적인 형태는 단 하나도 없다. 어떤 이들은 코미디, 노래와 춤, 구어, 심지어 시 낭독을 하는 것을 선택한다. 어떤 형태든 트랙퀸들은 트랙 기술을 자기 자신과 쿼터 정체성을 표현하기 위한 매개체로 사용하고 있다.

#### 4.1.2. 젠더는 사회적 구성이다

##### “여성스러워도 괜찮다”

많은 참가자들이 트랙의 첫 접촉을 경험하기 전까지, 어린 시절 성장과정에서 그들의 여성스러움을 감추는 것을 시도했다고 밝혔다. 남자로서 자기 자신의 여성적인 면을 표현하면 안 되기 때문에 남성적인 행동을 해야 했고 그것이 개인적인 물건이든, 옷이든, 신체적 특징이든, 심지어 그들 자신의 성격이든, 당신을 조금이라도 여성적인 것으로 분류할 수 있는 모든 것을 숨겨야 했다. 사회, 심지어 친구와 가족까지도 언젠가는 당신을 피하게 될 것이라는 두려움이 항상 있었다.

어렸을 때부터 전 여성스러운 행동들이 받아들여지지 않는다는 걸 알게 됐고 그걸 숨기게 됐어요. 제 행동을 많이 고쳤지요. 전 누나와 가



장 친했고, 흔히 여자들이 하는 놀이인 인형 갖고 놀기, 뮤지컬, 춤추기 등을 많이 했었어요. 하지만 중학교에 들어가고부터, 그런 것들이 더 이상 허락되지 않았지요. 그것(드랙)이 아마 그 때부터 시작된 것 같아요. 요즘은 대부분 환경에서 더 자유롭게 여성스러운 남자라는 제 자신의 모습에 더 편안해졌어요.

드랙을 한 경험을 통해 앤디와 다른 참가자들은 여성성(femininity)에 대한 본인의 생각을 바꾸게 되었고 그것은 더 이상 그들이 숨어야 할 필요가 없다고 느끼게 만들었다. 앤디는 이제 드랙퀸 밖의 자신의 일상 생활에서도 그의 여성성에 대해 편안하게 받아들이게 되었다. 에반도 드랙이 여성성과 퀴어 남성의 관계를 변화시켰다고 말하면서 동의하였다.

드랙의 인기와 대중화는 퀴어 남성에게 많은 영향을 끼쳤습니다. 그들을 유해한 남성성으로부터 해방시켰어요. ‘드랙 레이스’가 유명해지기 전엔 ‘난 남성적 게이가 되고 싶어’라든가 ‘난 그저 평범한 게이야’, ‘난 저런 괴짜가 아니야’ 등과 같은 말을 하는 게 아무렇지 않았죠. 게이라도 남자다워야 한다 같은 거요. 하지만 이제는 거의 사회적으로 받아들여질 수 없는 얘기가 되었어요. 그런 말을 하면 사람들이 욕하죠. 드랙 때문에 많은 게이 남성이 처음으로 본인들 자신의 진정한 모습을 보일 수 있게 된 것 같습니다.

절반이 넘는 참가자들(외국인 3명과 한국인 3명)은 드랙이 여성성에 대한 부정적인 감정을 승화시켜 포용하고 같은 성소수자들과 연대하는데 도움이 되었다고 말했다. 이것은 Shapiro(2007)의 ‘정보와 자원’과 ‘사회적 지원’ 메카니즘에 설명된 드랙 퍼포머의 정체성 변화를 가능케 하는 집단 메카니즘과 유사한 것으로 볼 수 있다. 참가자들은 드랙을 통해 사회적으로 구성된 젠더 관념을 재정의하였고 이전에 가진 여성성에 대한 부정적인 생각을 상쇄시킬 수 있었다.

반면 나머지 4명(한국인 2명, 외국인 2명)은 드랙을 시작하기도 전

에 여성성을 표현하는 데 거리낌 없었다. 이것은 퀴어 남성들이 여성성 및 여성적 특징을 표현하는 것의 억압이 사회 내의 전반적인 문화적 맥락보다는 더 개인적인 맥락에 의해 추진될 가능성이 높다는 것으로 보여진다. 그럼에도 불구하고, 본 연구의 한국인과 외국인 참가자들은 모두 드랙 이전의 여성성에 대한 부정적인 경험을 자유롭게 표현하고 두려움 없이 즐기고 변형시키는 수단으로 사용해 왔다.

## 둘 젠더를 통해 세계를 본다

몇몇 참가자들은 드랙이 자신의 젠더 관념에 대한 믿음을 어떻게 다시 고려하게 했는지에 대한 과정을 설명했다. 일부는 무대에서 공연을 하면서, 혹은 드랙 의상을 입음으로서 눈에 띄게 다른 대우를 받았는데 이는 단순히 여자 옷을 입었기 때문이다. 그들은 드랙 옷을 입음으로써 주위 사람들에게 그들이 진짜 여자라는 것을 확신시킬 수 있었고, 관중과 다른 사람들도 이에 따라 그들을 여자로 대하기도 했다. 지난 몇 년 동안 범위는 단순히 피오나로 분장하고 여자로 분장함으로써 긍정적인든 부정적이든 진짜 여자처럼 대해진다는 것을 알아챘다고 말했다.

F: 이젠 육감이 생겼어요. 사람들을 볼 때마다 저 예민하게 느낄 수 있어요. 사람들이 거짓말을 할 때나 날 이용하려 할 때나 저에게서 뭔가를 취하려 할 때. 예전엔 그런 걸 느끼지 못했어요.

R: 의식적으로 사용하진 않지만, 사회가 당신을 여자로 보기에, 사람들이 당신에게 말하거나, 보거나, 이용하려는 방식에도 변화가 생겼다는 건가요?

F: 네, 맞아요.

R: 사람들이 당신에게 다르게 반응하나요?

F: 물론이죠.

R: 그건 좋은 건가요, 나쁜 건가요?

F: 제가 바에 들어갈 때, 아름다운 여성이 갖는 특권이 저한테도 있다는 건 좋아요. 하지만 사소한, 아니, 사소한 건 아니죠, 심각한 문제가 있죠. 성적인 거 있잖아요. 나쁘게 말하면 성적 공격. 여성의 성적 대상화, 상업화. 이런 모든 것들이 드랙퀸에게는 일어나요.

범휘는 자신의 드랙 아이덴티티 피오나를 입음으로써 남성과 여성 젠더를 통해 그 삶을 경험할 수 있었다. 범휘는 남성과 여성이 모두 현실 세계에서 다르게 대우받고 있다는 것을 분명히 알고 있었지만, 그가 동전의 양면을 모두 경험했을 때 비로소 젠더의 함의를 충분히 이해할 수 있었다. 젠더 유체가 되는 그의 능력은 그가 사회에서 남녀를 계속 분열시키는 체계적인 사회적 편견을 볼 수 있게 해주었다. 그리고 그것은 그의 생물학적인 성 때문이 아니라, 자신이 아직 남자였기 때문이었다. 다만 그의 진실한 젠더에 대한 시각적 단서를 숨겨 놓았고, 따라서 그는 드랙을 하는 동안 여자로 분류되었다. 남자로서 그는 길거리에서 시선폭력을 당하진 않았지만, 그가 드랙을 하는 순간 남자들은 그에게 성적 대상화를 하곤 했다. 관객들은 그를 ‘아름다운 여신’이라고 부르며 그를 칭찬하곤 했다. 범휘는 심지어 사람들이 그가 생물학적 남자라는 것을 알았더라도 그것이 영향을 끼치지 않았다고 말했다. 바 직원들은 그의 여성스러운 외적 모습을 보고 그에게 무료 입장을 시켜주곤 했다. 그들은 여자로서의 외모와 수행능력을 바탕으로 그의 젠더를 결정하고 있었다.

드랙 아이덴티티를 위해 같은 이름을 사용하고 있는 캠도 범휘와 비슷한 경험을 했다고 말했다. 어느 날 밤 드랙 퍼포먼스 끝에 택시를 내리려 할 때도 그는 계속해서 여성적인 행동을 유지했다. 왜 그랬느냐는 질문에 캠은 “그냥 자연스럽게 나왔다”고만 말했다. 마찬가지로 채빨리캠을 흘끗 쳐다보기만 했던 택시기사도 자신이 여자라고 짐작하고 있었다.

C: 네, 쇼가 끝나고 집에 돌아갈 때에도 전 화장을 지우지 않아요. 그래서 사람들이 “아가씨 아가씨”라고 부르죠.

R: 사람들이 당신 목소리에 대해 얘기하진 않습니까?

C: 아니요. 전 “안녕하세요~”라고 말하거든요. 제 목소리를 좀 더 여성스럽게 해요. 사람들은 제가 여자인 줄 알죠. 결코 저에 대해 안 좋은 소리를 하지는 않는답니다. 하지만 언젠가, 택시 안에서 화장을 지운 적이 있는데, 택시 운전사가 충격을 받았나봐요. 제가 택시에서 내릴 때, “잠시만, 여성 분 아니었어요? 아, 남자예요?” “네, 저 남자예요”, “아, 그래요. 안녕히 가세요”.

캠이 화장을 지우는 모습은 진짜 여성에 대한 택시기의 환상을 깨뜨렸다. 캠이 여자로서 패싱(passing)할 생각은 전혀 없었지만, 그 것은 빠른 시각과 청각 검사를 통해 이루어진 것이었다. 캠이 여성스러운 화장을 제거해서 자신의 남성적인 특징을 드러냈을 때 비로소 택시 기사는 캠의 생물학적 성을 재고해야 했다. 두 가지 설명 모두 젠더는 실제로 사회적 구성이며, 특정한 옷을 입거나, 움직임 또는 심지어 목소리에 의해 젠더 수행이 누군가의 젠더에 대한 인식을 바꾸는 데 사용될 수 있다는 것을 보여주었다.

#### 4.1.3. 같은 사람, 다른 젠더

모든 참가자들의 인터뷰에 대해 가장 두드러진 것은 그들이 각자 자신의 트랙 자아를, 심지어 그들 자신의 인격까지 가진 별개의 실체라고 어떻게 묘사할 것인가 하는 점이었다. 그들은 마치 별개의 인물과 같은 것처럼 끊임없이 제3자에게 자신의 트랙 자아를 언급하곤 했다. 참가자는 자신과 트랙 아이덴티티 사이의 관계를 설명하라는 질문에 매우 복잡하고 개인화된 답변을 했다. 그들의 답변의 길이와 복잡성 때문에, 그

결과는 완전히 요약하는 것이 거의 불가능했다. 그러나, 10명의 참가자 모두에게서 발견되는 한 가지 일반적인 특징은, 그들의 ‘드랙’ 자아가 그들 자신의 본래 정체성의 산물이라는 것이었다. 앞서 많은 참가자들이 말했듯이 드랙은 자신을 표현하는 수단이며, 따라서 많은 참가자들이 자신의 개인적 정체성을 표현하기 위한 방법으로 매체를 사용했다는 것은 의심의 여지가 없다. <표 3>에는 각 참가자가 자신의 드래그 자아와 어떻게 관련되는지 요약되어 있다.

본 이름	드랙 명	젠더	드랙 자아와의 연관성	
			주요 연관성	기타 사항
앤디	아만다	남자	연장선	“과장된”
브랜드	베티	젠더	연장선	“필터 없음”
캠	캠	남자	동일	“더 강한”
드류	디	어떤 젠더로 정의하지 않는다	동일	“더 자유로운”
에반	에텐	논바이너리	동일	—
범휘	피오나	남자	자아의 일부	—
기태	가야	남자	연장선	“많이 다르지 않다”
한솔	헤일로	남자	캐릭터	“연장선 같은”
인혁	아이렌	젠더퀴어/ 트랜스젠더	증폭된 버전	—
제훈	자닉	확실하지 않다	스펙트럼의 일부	“드랙이 스펙트럼의 일부”

<표3> 참가자들의 드랙 자아와의 연관성

다수의 참여자들은 자기 자신의 드랙 자아를 자기 자신의 연장선상에 있는 것으로 묘사하거나, 자기 자신의 일반적인 ‘정체성’으로 ‘동질성’이라고 표현했다. 참가자들은 또한 그들의 드랙 자아를 설명할 때 ‘더

자유롭고’, ‘더 강하고’, ‘과장되고’, ‘필터 없음’ 등 같은 단어를 사용했고, 따라서 그들의 트랙 아이덴티티는 그들 자신의 더 낫거나 향상된 버전과 어느 정도 비슷하다는 것을 보여주었다. 그러나 인터뷰 자료를 자세히 분석한 결과 ‘연장’이라는 단어를 사용한 참가자와 ‘동일’이라는 단어를 사용한 참가자를 구분하는 데 사용할 수 있는 다른 주요 특징이 발견되지 않았다. 이 두 용어는 같은 현상을 묘사하기 위해 임의로 사용되었던 것 같다. 즉, 그들의 트랙 자아가 그들 자신의 정체성에서 비롯되었다는 것이다. 사실, ‘확장’이라는 단어를 사용했던 참가자 중 두 명은 나중에 그들의 두 아이덴티티에 대해 같은 사람 중의 하나라고 말하곤 했다.

브랜든의 경우, 그는 자신의 트랙 자아인 베티를 브랜든으로서 평소에 하지 않을 일들을 베티가 할 수 있는 능력과 관련하여, 이른바 ‘살인 허가증’으로 묘사한다. 베티를 통해서도 그의 정체성의 더욱 여성적인 면을 전달할 수 있다.

B: 제 남성성에 완벽히 100% 편안하다고 생각한 적은 없어요. 항상 여성적인 면이 있었다고 생각해요. 전 트랜스젠더는 아니에요. 그래서 전 그게 (여성성의) 이유는 아니라는 걸 알죠. 트랙을 알고 제가 드레스를 입고, 힐을 신고, 화장을 할 수 있다는 걸 알게 되면서, 전 매우 여성스러운 것들을 할 수 있음과 동시에 남자다워질 수도 있게 됐어요. 이것으로 전 두 자아를 가질 수 있게 됐어요. 제 여성적인 자아와 남성적인 자아 둘 다요.

R: 두 개가 별개의 자아인가요?

B: 별개였다고 생각하지만, 트랙을 통해서, 이 둘이 서로 융합되는 것이 만족스러워요. 어떤 사람은 일상 생활을 트랙과 별개로 두려고 하는데, 베티는 브랜든의 연장선이에요. 그 둘이 서로 합쳐져도 상관없다고 생각해요. 부끄러운 것이 아니니까 비밀로 하고 싶지 않아요. 둘은 서로 다른 것이었지만, 이제 거의 같은 것이지요. 이제 전 베티를 위해 산 옷들을 남자로서 입기도 하고 그래요.

브랜든은 이전의 문제들에 대해 여성스러움과 함께 이야기했고, 베티를 통해 마침내 두 가지를 섞지 않고도 자신의 그런 면을 표현할 수 있게 되었다. 그러나 3년 넘게 트랙을 한 끝에 그는 브랜든과 베티를 함께 섞는 것이 편하다는 것을 알게 되었다. 실제로 앤디, 에반, 범휘, 기태 등 많은 참가자들도 같은 의견을 공유해 왔으며, 종종 자신과 자신의 트랙 자아를 같은 사람으로서 이중으로 묘사하기도 했다. 드류는 자신의 이중 정체성에 대해 자신의 의견을 공유한다.

전 캐릭터를 연기하고 싶지 않았어요. 그래서 전 트랙을 할 때나 하지 않을 때나 똑같은 디라고 불리죠. 전 그 이름이 좋아요. 제 인스타그램 역시 디예요. 제 카카오톡 아이디 역시 디고요. 기회가 될 때마다 Di라는 이름을 써요. 페이스북만 다른 이름을 쓰는데, 페이스북에선 제 진짜 이름을 쓰지 않으면 안 되거든요. 전 한 번도 나와 다른 성격, 다른 배경의 인물을 만들어야겠다는 생각을 한 적이 없습니다. 이건 저의 다른 면일 뿐이지, 제가 뭔가를 연기하는 게 아니니까요.

마찬가지로 드류는 자신의 트랙 아이덴티티인 디와 같은 사람으로 본다. 단, 디가 드류에게 그의 정체성의 보다 예술적이고 야성적인 면을 보여줄 수 있도록 허락한다는 점을 제외하면 말이다. 디의 컨셉과 트랙 스타일은 대부분의 트랙 쇼에서 흔히 볼 수 있는 전형적인 여성적인 트랙 퀴가 아니다. 종종, 디는 그녀의 남자 젖꼭지를 보여주지만, 디는 아직 완전히 남자인 것은 아니다. 드류는 디를 “인간 스펙트럼에 넣을 수 있는 것”이며 “그냥 암컷일 뿐”이라고 설명했다. 드류에게 있어 트랙 퀴이나 트랙 퍼포먼스가 반드시 그가 남자 몸을 통해 여성성을 탐해야 한다는 것을 의미하지는 않는다. 트랙에는 결국 정해진 양식이 없다. 특히 드류는 가능한 경우 ‘정의되지 않는’ 것을 선호하면서, 특정 젠더와 동일시하지 않는다고 진술해 왔다. 그는 그나 그녀로 불리는 것을 개의치 않고, 디로서도 개의치 않는다. 드류는 디로 연기를 함으로써, 자신이 하지 않았던 것보다 더 명확하게 자신의 젠더퀴어성을 표현할 수 있다. 어떤

의미에서 트랙은 개인의 다른 젠더 정체성을 현실에서 시각화할 수 있는 창에 비유할 수 있다.

제훈도 비슷한 감정을 표현했지만, 그것을 연장이라고 부르거나, 정확히 같은 정체성이라기보다는 자신의 트랙 자아를 단지 자신의 정체성의 한 부분이라고 묘사하면서 그것을 다양한 색깔의 스펙트럼으로 비교하는 것을 선호했다.

예전엔 많은 인터뷰에서 이걸 제 자신의 연장선이라고 했어요. 하지만 이제 말하고 보니까, 연장선이라고 말하기보다, 스펙트럼, 프리즘에 비치는 광선 같은 거라 생각해요. 이 광활한 우주에 수성, 화성, 목성이 있는데, 오늘은 제가 화성일 될 수 있고 그런 거죠. 마치 제가 다양한 곳을 옮겨다닐 수 있는 것 같아요. 지금은 여기 있지만, 트랙은 저 어딘가에 있는 거예요.

제훈은 자신의 다른 정체성을 단 두 개로 제한하기보다는 자신의 다른 정체성을 보완하기 위해 자신의 가치관을 확장하는 것을 선호했다. 제훈에게 있어 그의 트랙 자아인 자닉은 그의 더 큰 전체 정체성의 작은 일부분에 불과했다. 사회적 구성으로서의 젠더의 개념과 마찬가지로, 그는 자닉이 만약 그날 그것을 느꼈다면 ‘입힐 수 있는 것’이라고 느꼈다.

그러나 대다수가 그들의 트랙 자아를 그들 자신의 정체성의 일부라고 불렀지만, 이것에는 한 가지 사소한 예외가 있었다. 한솔은 자신의 트랙 자아인 헤일로로 주로 트랙 쇼를 위해 특별히 내세우는 ‘캐릭터’라고 묘사했다. 그는 헤일로가 매우 ‘만들어진’ 인물이라고 설명하지만, 어떤 의미에서는 역시 자기 자신의 연장선상에 있다.

어떤 사람은 자신의 연장선으로서 트랙을 이용하고, 어떤 사람은 아예 새로운 캐릭터를 만들어 마치 배우처럼 연기하죠. 전 좀 더 후자와 같습니다. 이걸 가공된 거예요. 캐릭터죠. 하지만 저의 연장선이라도 말할 수 있는 게 헤일로를 연기할 때 헤일로가 되고 싶거든요. 이게 바



로 제가 드랙을 하고 캐릭터를 연기하는 게 즐거운 이유입니다. 그래서 전 이게 그 둘 다라고 생각해요. 하지만 확실히 캐릭터 연기에 가깝죠. 제가 헤일로일 때는 전 다르게 행동하고, 전 다르게 말합니다. 아주 만화스럽고, 아주 과장된, 캐릭터 연기와도 같아요.

요컨대 한솔의 드랙 캐릭터는 어떤 면에서 자신과 자신의 생각을 무대 위에 어떻게 투영하고 싶은가를 나타내는 것이지만, 그 자신의 규칙적인 일상적 정체성을 완전히 반추하지 않고 있는 것이다. 그에게 있어 드랙은 예술성에 관한 모든 것이고, 사회에 “중간 손가락”을 주는 한 방법이다. 그의 예술 스타일에 있어서, 그는 등장인물 묘사에 무섭고 때로는 악마적인 사탄 이미지를 많이 사용하는데, 종종 괴물 같은 표현으로 그의 얼굴을 과도하게 그린다. 드류의 드랙 자아인 디처럼, 헤일로는 젠더 면에서 모호한 것으로 묘사된다.

본인을 젠더퀴어와 트랜스젠더로 정체성을 규정한 인혁에게 그는 다른 많은 참가자들처럼 자신의 드랙 자아를 자신의 정체성의 연장이라고 표현해 왔다. 특히 그는 자신의 드랙 자아인 아이린을 자신의 남성 정체성의 다소 증폭된 버전으로 묘사하고 있다. 그러나 다른 대부분의 참가자들과는 달리 인혁은 부분적으로 트랜스우먼으로 신분을 밝히고 있지만, 현재 한국에서 트랜스젠더로 살아가는 데 따르는 법적, 사회적 어려움 때문에 남성으로 살고 있다. 그는 드래그 퀸으로서 연기하는 것이 여성이어야 할 필요를 충족시켰느냐는 질문에 “아니, 전혀 그렇지 않아요. 그냥 퍼포머로서”. 처음에 인혁은 우울증을 극복하는 방법으로 드랙을 사용했지만 곧 그가 같은 마음을 가진 다른 드랙퀸들, 크로스드레서들, 트랜스젠더들과 어울리는 것을 즐겼다는 것을 알게 되었다. 드랙은 인혁이 동일체내의 다양한 젠더 정체성 사이를 이동하는 경험을 하는 동료들과 함께 자신의 젠더퀴어와 트랜스 아이덴티티를 표현하게 해준다.

모든 참가자들이 들려주는 다양한 설명과 일화를 살펴봄으로써, 드랙 아이덴티티가 개인에게 완전히 독특하고 개인적이라는 것을 알 수 있

다. 어떤 한 사람과 다른 사람의 드랙 아이덴티티가 어떻게 관련되는지에 대한 엄격한 규칙은 없다. 그러나, 드랙 아이덴티티가 실제 자신의 표현인 것처럼 보일 것이다. 이는 그들의 감정, 욕구, 그리고 젠더퀴어로서의 욕망이 다 포함된다. 이성애적 사회의 가능한 틀 안에서 그들의 젠더퀴어성을 표현함으로써, 그들은 이 절에서 입증된 것처럼 그들의 드랙의 인물로 나타난다.

## 4.2. 관중을 향한 드랙 공연

### 4.2.1. “젠더벤딩” 드랙

대다수의 참가자들은 그들의 공연이 관중들의 반응과 그들과의 상호작용에 의해 영향을 받았다고 말했다. 사실, 어떤 사람들은 드랙을 너무 재미있고 즐겁게 만드는 것이 바로 관중과의 상호작용이라고 말하기도 했었다. 브랜든은 이것을 관중들과도 공유하고 싶다고 설명한다.

관객 참여 공연을 하고 있습니다. 이게 더 재밌는 것 같아요. 제 자신을 광대라고 생각해요. 사람들이 웃는 게 좋고, 사람들이 즐거워하는 게 좋아요. 드랙이란 사람들이 웃을 수 있는 명분이라 생각해요. 그래서 제가 계속 하고 싶어하는 거죠. 오후에 저를 보며 웃을 수 있으면 저녁이 끝날 때쯤이면 저와 함께 웃게 됩니다. 그게 제 주제예요. 전 모든 사람이 이기적이어야 한다고 생각해요. 제가 이기적이기 때문에 드랙을 해요. 그래서 제 이기적인 성향을 다른 사람들이 웃을 수 있는 도구로 쓸 수 있다면 전 행복하지요.

다른 참가자들도 동의했다. 대부분의 공연은 무대 바로 앞에 관객이 있다는 취지로 안무될 것이다. 그의 공연을 준비할 때, 기대는 그가 그의 관객들을 그 퍼포먼스에 통합시킬 수 있도록 보장한다.

G: 제가 바T나 이벤트Z에서 공연할 때, 전 어떻게 관객들과 소통할까에 대해 생각해요. 관중들과 소통할 때 관중들이 즐거워하거든요.

R: 관중과의 소통이 중요한 거군요?

G: 저 혼자 무대에 서는 것보다요.

R: 어떤 관중 소통을 하십니까?

G: 대단한 건 아니지만, 제가 그들을 소중히 한다는 걸 알려주고 싶어요. 그들이 저와 같이 있다는 느낌을 주고 싶고요. 그래서 팁을 받을 때조차, 제가 그걸 감사해한다는 걸 느끼게 해주고 싶고, 그 순간을 공유하고 싶어요.

참가자들이 직접 트랙을 할 뿐만 아니라 관객들과 그 순간을 함께 나눌 수 있는 방법으로도 트랙을 한다. 마찬가지로, 많은 참가자들은 그들의 공연이 다양한 이유에서 의도적으로 전복되었다고 말했다. 어떤 이들은 충격요소가 재미있다고 느꼈고, 다른 이들은 그것을 일종 젠더의 사회구성에 대한 내부 대화로 사용하기를 원했다.

T바에서 어떠한 공연을 하는 동안, 베티는 80년대 여성 체육복 차림으로 활기찬 노래와 립싱크를 하기 시작했는데, 갑자기 무대 앞에서 남자 관객 한 명을 붙잡고 남성에게 항문을 삽입하는 동작을 흉내내기 시작했다. 관중들이 모두 그 장면의 불합리함 때문에 웃음을 터뜨렸다. 베티의 연기는 80년대 유행했던 고전적인 여성에 대한 관객들의 기대를 뒤집었다. 그 광경은 말이 안 되는 것으로 변해 있었고, 그녀가 어떻게 보였는지 설명할 수 없었다. 당연히, 바T의 대부분의 사람들은 모든 구성 요소들 밑에 있는 게이가 남자라는 것을 알고 있었지만, 여전히 여자가 그렇게 조잡하고 성적인 것을 하는 모습은 관중을 위반했다. 베티는 여성적으로 보이지만 순수하게 남성적인 행동을 하였고, 보통 사회에서 가능한 규범적인 젠더 표현에 도전함으로써 남자 관객분과 관중을 위반

했다. 이 특별한 공연은 대부분의 일반적인 드랙 퍼포먼스보다 더 공격적이었지만, 대다수는 거의 항상 가벼운 마음으로 행해져 재미를 느끼는 동시에 위반되기도 한다.

또 다른 예로, 아만다는 공연 후에 팁을 모을 때 치마를 들어올리는 것으로 자신의 특징적인 위반 동작을 한다. 대부분의 드랙 공연에서, 관객들은 노래 중에 드랙퀸에게 팁을 주기 위해 지폐를 내밀 것이다. 각각의 노래가 끝날 때쯤이면 무대 바닥에는 드랙퀸이 결국 집어내야 할 지폐가 널려 있을 것이다. 전형적으로 앤디의 드랙 자아인 아만다는 자신의 드레스를 끌어올려 발라드를 마무리하고 때때로 무릎을 꿇고 네 발로 팁을 챙긴다.

진지한 발라드 뒤에 그걸 하는 걸 좋아해요. 음악의 진지한 면을 감소시키고, 제가 바보처럼 보이기 때문에 관객들과 저 사이의 간격을 좁혀주거든요. 사람들이 절 보고 웃게 되니까요. 무대에서 너무 심각하게 보이고 싶지 않거든요. 그저 재밌고 바보스러운 것이고, 그것을 이용하는 게 좋아요. 괜찮은 발라드 곡을 하면서 드레스를 올리는 거지요.

아만다의 독특한 움직임은 보통 바T나 이벤트Z와 같은 장소에서 이성애자 관객들 보다 퀴어 관중들을 위해 공연할 때 행해진다. Egner & Maloney는 연구에서 드랙 퍼포머들이 주로 이성애자 관객들을 위해 그들의 공연을 더 가볍게 하는 경향이 있는 반면, 일반적으로 훨씬 원색적이고 자기비하적인 유머를 퀴어 관객들을 위한 드랙 쇼에서 자주 사용하였다고 설명했다(2016, 897). 하지만 그 반대되는 경우가 헤일로의 공연에서 발견되었다. 그는 드랙을 처음 보는 관중들 위해 자신의 공연 수위를 조절하였는가에 대한 질문에 “아니, 제가 심지어 더 하는 편인 것 같아요. 만약 제가 하는 균형이 있다면, 처음으로 그것을 경험하는 사람들을 위해 더 충격을 가하는 것이에요”. 한솔에게 있어서 그의 드랙은 전적으로 관객들을 전복하고 가능한 한 관객들을 위반하는 것이었다. 만약에 충격 부분을 빼고 그는 관객들의 반응이 없다면 자신의 예술에 별

의미가 없다고 주장했다. 그에게 있어서 트랙은 모두 사회가 가지고 있는 규범과 기대를 전복하는 것이었다.

대부분의 참가자들이 이성애적 사회의 맥락에서 그들의 트랙이 ‘전복적’이라는 것에 동의했지만, 어떤 참가자들은 그들의 행동이 반드시 의도적으로 전복적이라고 생각하지 않았다. 몇몇 참가자들은 그들의 트랙이 단지 쿼어 사람으로서 존재의 표현일 뿐이며, 사회적 규범에 반항하거나 저항하는 목적의 행동은 아니라고 말했다. 브랜든이 설명하듯이, 그의 ‘트랙 연기’는 단지 그의 자신일 뿐이다.

공개적으로 게이라는 건 이미 사회적으로 허용된 규범에 벗어나는 일이라고 생각합니다. 보수적인 한국에서 트랙퀸이라는 것은 사회 규범에 어긋나는 것이고요. 하지만 제 목표는 사회를 바꾸는 게 아닙니다. 그건 자연스럽게 바뀔 거예요. 제 목표는 심지어 제 무대나 콘텐츠도 아니고요. 중요한 건 제가 한 사람으로서 어떠한가입니다. 트랙은 저의 예술이에요. 어떤 사람들이 캔버스에 그림을 그리듯, 전 제 얼굴에 그림을 그려요. 어떤 사람은 제가 그린 이 그림을 마음에 들어하지만 어떤 사람들은 좋아하지 않겠죠. 전 계속 이런 그림을 그릴 겁니다. 그게 결국 저에게 있어 트랙의 의미예요.

브랜든이 베티로 공연할 때 수염을 깎지 않는다는 사실이 브랜든의 트랙의 전복이 더욱 강렬해진다. 실제로 베티는 서울에 있는 턱수염을 기른 트랙퀸 두 사람 중 한 명이다. 왜 수염을 깎지 않았느냐는 질문에 그는 그럴 필요가 없다고만 답했다. 수염은 브랜든 자신의 정체성의 일부였고, 베티 또한 마찬가지였다.

제훈도 비슷한 생각을 되풀이하며, 트랙퀸으로서 그들의 존재 자체가 사회의 전복에 대한 간접적인 메시지이며, 따라서 그들의 행동은 (하든 말든) 다른 설명이 필요하지 않다고 주장한다.

말하거나 행동하지 않아도 됩니다. 브리트니 스피어스처럼요. 그녀가

차트 정상에 오른 것은 여성 가수로서의 업적이지만, 아무런 말을 하지 않아도, 그녀의 존재 자체가 결국 페미니스트적 메시지잖아요. 말하는가 하지 않는가는 중요하지 않습니다. 메시지를 전달한다면 좋겠지만, (드랙퀸으로서) 우리의 존재 자체가 이미 메시지인걸요.

매주 금요일과 토요일 밤 화장을 하고 여자 옷을 입은 퀴어 남성이 존재한다는 것 자체가 한국 사회의 맥락 안에서 전복적이다. 한솔이 말했듯이, “가장 기본적인 드랙조차도 한국인들에게 항상 충격적이다”.

#### 4.2.2. 이해하기 쉬운 드랙

연구자가 관찰한 거의 모든 ‘전복적인 드랙 퍼포먼스’는 주로 LGBTQ와 외국인 인파가 몰렸던 바T와 이벤트Z와 같은 장소에서 공연되었다. 바V와 클럽W와 같이 한국 관객이 더 많은 다른 장소에서는 많은 참가자들이 ‘쇼걸’(showgirl)이라고 표현했던 특징을 가지고 있었다. 이 쇼걸 퀸들은 보기만 해도 전복적인 이미지보다 훨씬 여성스럽고 세련된 외모를 선호하며 전통적인 드랙 룩을 보여준다.

바V의 쇼걸 드랙 극단의 일원으로, 인혁은 쇼걸을 모든 면에서 흠잡을 데 없이, 심지어 대부분의 다른 드랙퀸들보다 더 세련되게 묘사하고 있다. 심지어 한국 관중들에게는 그들이 드랙퀸이 아니라 쇼걸로서 연기해야 하는 기대가 있었다.

한국 관객들은 절 평가해요. 특히나 한국 게이들. 대개 팔을 꼬고선 내가 뭐 하는지를 보는거, 아시죠? 절 평가하는 사람도 있고 평가하지 않는 사람도 있지만, 절 드랙퀸으로 생각하는 게 아니라, 마치 쇼걸처럼 생각해요. 쇼걸은 더 좋은 공연을 펼치고, 더 세련되고, 더 프로페셔널한 이미지를 보이죠.

바V에서의 몇 번의 관찰을 통해 장소의 분위기와 드랙퀸들의 공연이 훨씬 더 높은 수준이었음을 알 수 있었다. 그들의 외모는 깨끗하고, 정돈되어있으며, 미국의 많은 드랙 패전트(pageant)와 같이 흔히 볼 수 있는 전통적인 여성을 흉내냈다. 그들의 드랙 복장과 화장은 눈에 띄게 실제 여성이 아닐 정도로 여전히 과장된 것이 분명했지만, 바V의 쇼걸 퀸들은 정말로 전통적인 여성스러움과 여성적 이상을 표현하려고 노력했다. 이런 면은 이태원에서 2개 월간의 관찰기간 동안 만난 대부분의 한국인 드랙퀸들과 외국인 드랙퀸들 사이에서 가장 눈에 띄는 차이였다. 비록 바V의 한국 드랙퀸들은 대부분 여전히 조잡한 성적 유머 기법을 사용하여 한국 관중들을 전복시키려 할 것이지만, 한국인과 외국인 드랙퀸들의 시각적 외모의 차이를 무시할 수 없다.

다른 참가자들에게 한국 관객들에게 공연할 때 고려해야 할 일반적인 기대치에 대해 질문하기 시작했을 때, ‘이해하기 쉬운’이라는 표현이 인터뷰 데이터 전체에 여러 번 나타났다. 범휘는 한국인들 앞에서 드랙 퍼포먼스를 준비하는 전략을 다음과 같이 설명했다.

F: 관객이 대개 한국인인 곳에서 공연을 할 때엔 관객 수준에 맞춰서 조금 더 쉽게 이해될 수 있는 공연을 해요.

R: ‘수준에 맞춘다’라는 게 무슨 말인가요?

F: 전통적인 립싱크 공연이랄까요. 코미디는 빼고요. 너무 많은 코미디를 빼고, 케이팝이나 탑 40 히트 송 같은 걸 하는 거죠.

이전 드랙 경험을 통해 범휘는 한국인들이 일반적으로 더 친숙한 주제와 노래를 사용하는 공연을 지나치게 과장하지 않고 선호하는 경향이 있다는 것을 발견했다. 비슷하게, 앤디는 한국 관중들에게 특별히 제공된 다른 다양한 공공 행사들과 함께 일했던 그의 이전의 경험을 상기시킨다.

드랙을 잘 모르는 사람이 처음 공연을 볼 때엔 여자를 보기 원해요. 여자처럼 보이는 누군가를 보려는 거죠. 그게 받아들이기 쉽거든요. 그들에게 이해하기 쉬운 거죠. 왜냐하면 그건 두 젠더 중 하나처럼 보이니까요.

마찬가지로, 다른 참가자들은 드랙 개념이 대부분의 한국인들에게 상대적으로 이질적이라는 것에 주목했다. 한국인들에게 드랙에 대한 이야기를 하면, 많은 참가자들은 한국 사람들이 드랙퀸이 단순히 트랜스젠더라고 추정했다는 것을 알아챘다. 인혁은 아이린으로 수행할 때 한국인 이성애자 남성이 자신을 성전환 수술을 한 트랜스우먼이라 가정하고 성적 접근을 시도했던 여러 사건을 떠올린다. 마찬가지로 그는 가슴 성형 수술을 받았는지에 대해서도 끊임없이 질문을 받곤 했고, 그들의 호기심을 달래기 위해 간단히 “예”라고 대답하곤 했다. 그가 드랙 개념과 드랙 복장 착용에 대해 설명했던 몇 번의 시간 동안에도 많은 한국인들은 그러한 이질적인 화제의 성격을 완전히 이해하지 못했다.

한국의 이분법적인 남녀 젠더 규범 때문에 한국인의 남성과 여성의 성 범주에 대한 사회학적이거나 생물학적인 이해가 부족해지고 그 결과로 젠더에 대한 이해가 한정적인 것으로 보인다. 남녀 이외의 다른 변형되고 조합된 개념은 일반 한국인들이 이해하기가 어렵다. 그렇기 때문에 한국 참가자들 중 상당수는 드랙을 입는 상태에서 어떠한 사람이 자신의 젠더에 대해 질문을 한다면 혼란과 불필요한 대답을 피하기 위해 자신을 여성이라 지칭할 것이라고 말했다.

이러한 상황 때문에, 제훈은 더 대중화되고 전통적인 ‘한국식 드랙’과 자신이 선호하는 더 전복적인 드랙 스타일 사이에서 어떤 공연을 더 지속적으로 할 수 있는지에 대한 고민과 우려를 나타냈다.

예전엔 많이 그랬어요. 특히나 예전엔. 하지만 그것에 대해 신물이 났지요. 노력하면 할수록, 사람들은 듣지 않고, 외롭고 힘들어지죠. 그래



서 최근에는 그걸 예전만큼 하지 않아요.

이상하게도, 한국 관중들은 외국인 드랙퀸들이 남녀 젠더 규범에 부합할 것이라는 기대를 전혀 갖지 않았다. 앤디는 다음과 같이 추측한다.

한국의 젠더 역할로 인해, 전 경계를 너무 심하게 허물려고 하진 않아요. 왜냐하면 전 외국인이니깐요. 한국인이 외국인의 드랙을 보면, 한국인은 그걸 그저 외국인이 하는 것으로만 생각해요. 한국인이 한국인의 드랙을 보게 되면, 그제서야 사회적 규범에 더 가까운 뭔가를 하는 거라고 생각하게 되죠.

비한국적 체구를 가진 드랙퀸으로서 앤디와 같은 외국인 드랙 퀸에게는 같은 규정이 적용되지 않는 것 같았다. 그들은 한국의 젠더 규범들이 비한국인 체형에는 적용되지 않았기 때문에 같은 맥락에서 지켜지지 않았다. 앤디와 같은 외국인 드랙퀸의 경우, 그들은 자신의 몸을 ‘비율화’(proportionizing)하고, 그들의 가슴과 엉덩이 부분에 필요이상의 패딩을 더하여 여성스러운 모래시계 몸매를 강조하며, 그것을 실제 여성의 가슴과 엉덩이처럼 보이게 할 것으로 예상된다. 반대로, 한국의 드랙퀸들은 다른 여성적 이상에 사로잡혀 있었다. 그들은 날씬해야 하고, 귀여워야 한다. 얼굴이 작고, 눈이 큰 것은 대부분의 한국 드랙퀸에서 발견되는 더 일반적인 특징들 중 일부였다. 패딩은 드물고 최소화되었다.

한국의 맥락 안에서 젠더 수행과 관중의 상호작용에 대한 다양한 설명을 조사함으로써, 한국과 외국 드랙퀸들은 각기 다른 드랙 여성화(feminization)의 기준을 가지고 있는 것으로 보인다. 비록 한국인과 외국인 드랙퀸 모두 젠더의 개념을 가지고 놀면서 관중들을 전복시키기 위해 비슷한 방법을 사용하는 경향이 있지만, 한국적인 관점에서 관중들의 이러한 전복에 대한 이해는 한국 사회에서 이분법적인 남녀 젠더 규범 속에서 사용되는 것에 더 제한되는 경향이 있다.

### 4.3. 한국의 젠더에 관한 고찰

#### 4.3.1. 관중의 젠더 이해

이 연구에 인터뷰한 많은 참가자들이 한국 사회를 변화시킬 수 있을 것으로 기대했지만, LGBTQ 커뮤니티의 진전은 가혹하게도 다소 느린 경향을 보이는 현실이다. 바T와 이벤트Z 같은 몇몇 드랙 쇼가 있는 장소와 이벤트들은 확실히 한국의 젠더에 대한 전반적인 인식의 변화를 주도하고 있다. 그러나 전반적으로, 세계의 다른 드랙 퍼포먼스와 마찬가지로, 대다수의 관객들은 주로 오락적 가치를 위해 드랙 퍼포먼스를 보러 갈 것이다. 참석자 10명 전원이 이 입장에 동의했다. 결국, 드랙 퍼포머로서의 일은 관객들에게 좋은 시간을 주고 무대 위의 부조리를 비웃게 하는 것이다. 또한 그들이 자신의 다른 젠더 정체성도 표현할 수도 있다.

말할 필요도 없겠지만, 한국의 많은 드랙 장소에서 여전히 상당한 양의 전복이 행해지고 있다. 따라서 연구자는 중요한 문제를 제기하고자 한다. 관중들은 드랙을 본 경험으로부터 무언가를 배울 수 있는가? 좀더 구체적으로 말하자면, 무대 위의 모든 현란함과 화려함을 통해, 관중들은 단지 드랙에서 보여지는 순수한 오락적 가치보다 더 실질적인 것을 볼 수 있을까? 정답은 ‘예’와 ‘아니다’. 그것은 관중들에게 달려 있다.

한국에서 개최되는 모든 드랙 쇼의 관중 경험은 전반적으로 공연 장소와 관중들의 구성에 달려 있는 것 같다. 각 장소는 완전히 다른 설정과 스타일을 가지고 있다. 그들 모두는 다른 분위기, 역사, 심지어 그들의 장소에서 드랙 쇼를 주최하는 각기 다른 동기들을 가지고 있다. 인터뷰와 관찰에서 모두 수집한 데이터를 사용하여 각 장소와 교차 참조를 통해 데이터에서 패턴이 나타났다. 주로 이성애자, 또는 한국 대중을 위한 드랙 쇼를 주최하는 장소에서는 관객들이 드랙 퍼포먼스를 통해 젠더의 사회학적 개념에 대해 배울 가능성이 낮아 보였다. 반대로, LGBTQ,

또는 외국인 관객들에게 주로 영합하는 장소의 경우, 관객들은 드랙 퍼포먼스를 보면서 이전에 가졌던 젠더에 대한 개념을 더 많이 배우고 재검점할 가능성이 있는 것으로 보인다.

바T, 이벤트Y, 이벤트Z와 같은 장소의 경우, 관중들은 대체로 LGBTQ, 또는 외국인였으며, 따라서 적어도 사회적 구성으로서 젠더에 대한 기본적인 이해를 가지고 있었다. 그 반대도 마찬가지였다. 바V와 이벤트X를 포함한 장소에서, 관중의 대다수는 젠더의 유동적이고 융통성이 있는 개념을 거의 이해하지 못했다. 이성애자와 한국인, 그리고 LGBTQ와 외국인이 동등하게 혼합된 바U와 클럽W 같은 장소인 경우, 젠더에 대한 전반적인 이해는 대부분 두 케이스를 섞어 놓았다.

처음엔 보다 더 젠더 순응적인(gender conforming) 한국인 드랙퀸들과, 반면 덜 순응적인 외국인 드랙퀸들의 분열이 이러한 차이를 만든다고 가정하였었다. 외국인 드랙퀸들은 외국인과 LGBTQ 관객이 많은 장소에서 공연을 하는 경향이 있었고, 이에 따라 관객들이 젠더를 보는 방식에 영향을 미친 것으로 보였다. 마찬가지로, 한국의 드랙퀸들은 주로 한국 관객과 이성애자 관객들을 위한 장소에서 공연을 했고, 따라서 그들의 적합한 드랙 스타일은 관중들에게 젠더에 대한 이해를 넓히는데 도움이 되지 않았을 것이다.

그러나, 드랙퀸과 관중들 사이의 상호맥락에 대한 추가 조사를 통해, 위와 같은 패턴을 설명하기 위한 더 정교한 해석을 사용할 수 있었다. 이러한 차이점을 단지 드랙퀸들의 젠더순응으로 환원하기 보다는, 근본적인 원인으로 관중들을 직접 지목할 수 있다. 결국, 드랙퀸들은 그들의 공연을 관중들의 배경과 요구에 맞출 것이다. 따라서, 관중들이 젠더에 대해 어떠한 이해를 하든, 드랙퀸들은 그 또한 이해할 수 있고 즐거운 방식으로 젠더를 묘사할 것이다. 앤디가 앞서 언급했듯이, 그는 종종 한국 관객들이 즐길 수 있는 ‘쉽게 이해할 수 있고 여성적인 드랙’을 더 많이 해달라는 한국만의 다양한 행사들로부터 초청을 받았다. 간단히 말해서, 만약 아만다가 젠더벤딩의(gender bending) 드랙퀸으로 나왔더라

면, 그녀는 그들이 쇼를 즐기기 전에 이미 관객들을 놀라게 하고 혼란스럽게 만들었을 것이다. 따라서 트랙퀸과 한국 관객 모두를 위해 트랙퀸은 한국 관객 중심의 쇼에서 젠더에 맞는 공연을 더 많이 하는 경향이 있으며, 따라서 일부 트랙퀸들이 처음에 의도한 바와 달리 쇼걸 형식의 트랙 스타일을 무심코 반복하게 된 것이다.

트랙퀸에 영향을 미치는 관중의 맥락은 끊임없는 피드백 루프(feedback loop)를 통해 트랙퀸이 그 맥락을 이용하여 다시 관중들에게 공연하게 하고 이것은 Orne & Bell(2015)이 말한 우리 사회의 상호맥락의 대표적인 예다. 트랙퀸들은 종종 여성성의 수행을 통해 젠더 규범에 대한 전통적인 관점을 강화시킨다고 비난을 받는다. 그러나 사회가 어떤 방식으로 젠더를 보고 싶어하는지 트랙퀸들이 젠더를 수행하고 비추어 줌으로서 중요성을 가진다.

#### 4.3.2. 페미니즘 vs 트랙

몇몇 참가자들이 제기하고 토론한 보다 두드러진 문제 중 하나는 그들과 다른 트랙퀸들이 한국의 페미니스트 커뮤니티로부터 받은 부정적인 반응과 반발이었다. 특히 한국의 더 강경해진 페미니스트들 중 많은 사람들은 트랙퀸과 트랙 문화가 여성 혐오적이라고 비난해 왔으며, 종종 블랙페이스와 비교하기도 한다. 한솔이 설명하듯이 다음과 같다.

특정 페미니스트 그룹에서 많이 벌어지는 일이라 생각해요. 아주 혼하죠. 특정 페미니스트 그룹에선 트랙을 아주 싫어한다고 해요. 그들은 트랙을 젠더를 희화화하고 여성혐오적이라 생각하죠. 특정 젠더 문화를 도용한다고 생각해요. 하지만 트랙 문화의 본질을 이해한다면 그건 말도 안 된다고 생각할 겁니다. 그들은 이해하지 못하고 있지만요.

다른 참가자들은 특히 온라인에서 특정 개인과 자칭 페미니스트 단체와 관계를 맺을 때 비슷한 관찰과 우려를 표명했다. 참가자들은 자신의 소셜 미디어 게시물이나 다른 온라인 미디어에 부정적인 논평과 혐오가 쏟아지고 있는 예를 지적했고, 종종 남성들이 트랙을 하는 개념을 비판한다. 소셜미디어에서 존재감을 보이는 인혁도 그런 메시지를 다루면서 끊임없는 고민을 털어놓았다.

네, 요즘 아주 조심스러워요. 페미니즘이 큰 화제니까요. 유튜브 채널의 답변을 보면, 부정적인 답글이 많은 걸 볼 수 있을 거예요. “왜 여자처럼 진한 화장을 하지?” “남자면서 왜 나의 이미지를 이용해?” 만약 남자가 트랙을 하면 안 된다고 하면, 남자는 화장을 하면 안 된다는 애긴가요? 아주 편협한 생각이라 생각해요.

한솔과 인혁은 일부 한국 페미니스트들에 의해 트랙퀸을 향한 비난의 상당 부분은 왜 젠더퀴어인 사람들이 트랙을 하느냐에 대한 이해가 부족하기 때문이라고 생각한다. 트랙이 블랙페이스에 필적한다는 주장을 반박할 때, 한솔은 트랙이 목적은 블랙페이스와 달리 자신의 젠더 정체성을 표현하는 것이며, 여성이나 다른 젠더를 조롱하는 것이 아니라고 설명한다. 인혁의 표현대로 “젠더라는 것은 자기 자신을 어떻게 형성하느냐 사람으로서 행해지는 행위다”. 많은 트랙퀸들에게 젠더는 정적인 형태가 아니라 정체성의 유동적인 부분이다. 또한 블랙페이스가 문제가 되는 근본적인 이유는 문화적, 사회적 힘의 위치에서 백인들이 행할 때 수반되는 힘의 역학 때문이라고 주장한다. 반면에 트랙은 소외된 그룹에 의해 수행되므로 블랙페이스와 비교할 수 없다. 남성들에 의해 행해지는 트랙이나 트랙에 반대하는 많은 페미니스트 작가들은 트랙 수행을 하는 게이 남성들에 대한 주장을 할 때 이러한 측면을 간과하곤 한다 (Cracker, 2015; Kleiman, 2000).

한솔은 이러한 페미니스트 그룹을 ‘트랜스젠더를 배척하는 급진적

페미니스트’(Trans Exclusionary Radical Feminists) 또는 TERF라고 부른다. 성별은 내재되어 있다는 믿음과, 따라서 트랜스우먼은 여성이 아니라는 믿음 때문에, 드랙을 하는 남성에게도 같은 원리가 적용된다. 이와 같이 TERF는 드랙퀸을 여성상을 전용하는 생물학적 남성으로 간주할 것이다. 서구의 주류 페미니스트와 페미니스트 학자들의 대다수가 이러한 견해를 거부해 온 반면, TERF 이데올로기는 한국의 특정 페미니스트 그룹들 사이에서 관심을 끌고 있다(Rashid, 2017). 한솔은 이러한 급진적인 페미니즘과 드랙의 투쟁은 한국 사회에서 자연스럽고 불가피한 발전일 뿐이라고 주장한다.

H: 우리가 거쳐가야 할 단계라고 생각합니다. 미국은 이걸 오래 전에 거쳐 왔죠. 사람들에게 이것이 무엇인지 교육하는 것은 하나의 단계이자, 과정입니다. 이건 평범한 것으로 되어야 합니다. 드랙 예술가로서 이것은 우리가 거쳐가야 할 단계입니다.

R: 한국 사회는 남자 혹은 여자 외에는 인정하지 않기 때문에 이렇다고 생각하십니까?

H: 네, 정말 동의해요. 그리고 드랙을 예술의 형태로 인정하지 않는 사람들 때문이죠. 젠더를 만들어갈 수 있다는 것에 동의하지 않는 사람들은 “오직 2개의 (생물학적) 젠더만 있고 넌 둘 중 하나로 태어났어”라고 말하죠. 이렇게 생각하는 사람들은 여성과 사회에 상처를 주고 있어요.

문제는 LGBTQ와 한국의 페미니스트 커뮤니티가 종종 같은 사회적 이슈에 대해 함께 협력하면서 가까운 동맹으로 간주된다는 사실 때문에 훨씬 더 복잡하다. 두 그룹 모두 이성애자와 가부장제를 선호하는 사회적 규범을 약화시키기 위해 노력하며, LGBTQ의 대다수 개인들도 자신을 여성주의자로 간주한다. 거침없는 페미니스트인 한솔은 서울의 한 페미니스트 단체 이벤트에서 처음으로 드랙 퍼포먼스를 선보였다. 한솔의

드랙 스타일은 한국의 다른 대부분의 드랙퀸들보다 더 투철한 것으로 여겨지지만, 마찬가지로 그는 또한 드랙이 페미니스트적인 대의에 부적절하고 모순된다고 믿는 관중들로부터 상당한 반발에 직면했었다. 주류 여성주의자들의 대다수가 남성 드랙퀸들이 여성적인 옷을 입는 것에 대해 수용적이거나 혹은 무관심한 반면, 드랙과 드랙퀸에 반대하는 강경 페미니스트 단체들은 종종 한국에서 젠더에 대한 토론과 담론을 할 때 가장 시끄럽고 가장 눈에 띈다.

#### 4.3.3. 활동주의로서의 드랙

한국의 관객들에게 ‘사회적 젠더’라는 개념을 전파하는 데에 실패했으며 한국의 강경한 페미니스트들의 지속적인 반대에도 불구하고 드랙과 드랙 문화는 한국의 LGBTQ 커뮤니티 내의 긍정적인 변화와 사회 운동의 추진체로서 여전히 어느 정도의 성공을 이룰 수 있었다. 논문을 위해 인터뷰를 한 참여자들은 드랙의 영향력과 드랙이 지난 몇 년간 현지 LGBTQ 커뮤니티에 어떠한 변화를 일으켰는지에 대해 이야기를 했다. 한국의 많은 LGBTQ 사람들에게, 이러한 드랙을 하는 업소들은 LGBTQ의 안전한 장소(safe space)로서 작용하고, 자신들의 젠더와 섹슈얼리티를 자유롭게 표현할 수 있게 했다. 이러한 장소들이 특히나 젠더 표현이라는 개념을 처음 접하는 한국인들에게 서로의 생각을 주고받을 수 있게 한다.

한국사회의 이분법적 젠더 규범에 정확히 들어맞지 않는 한국인에게 있어, 드랙 퍼포먼스와 그들을 수용하는 공간은 한국의 전통적 젠더 규범을 넘어서는 영역을 탐색할 수 있는 기회를 준다. 브랜드는 한국의 아름다운 여성상에 따라야 한다는 압박을 받고 있는 한국인 관객에게 몇 차례 칭찬을 받은 적에 대해 이렇게 말했다.

제 의도는 아니었지만 사람들에게 칭찬과 코멘트를 받았어요. 대개 이런 내용이죠 “넌 이상하지만 여전히 아름답고 너의 이상한 점을 숨기지 않는구나”, “넌 자신감 넘치고 보기 좋다”. 대부분 제가 받는 코멘트는 굵고 어두운 체모를 가진 여자들이 줘요. 그 여자들은 “내가 아름답다고 느끼게 됐다. 난 내 몸 체모를 해야 하고, 그것 때문에 자신감이 없는데 넌 나보다 체모가 많잖아. 근데도 넌 너무 아름답고 매력적이야.” 뭐, 이런 식으로, 네. 사람들은 한국이 강제하는 이상을 보거든요. ‘모든 사람은 완벽해야 한다. 모든 사람은 털 없는 매끈하고 도자기 같은 멋진 피부를 가져야 한다고. 누구도 결점 하나 없으며, 만약 있다면 반드시 숨겨야 한다’라는 이상어요.

이런 곳에서 드랙을 공연함으로써, 한국의 드랙퀸들은 한국 사회에서 전통적으로 규정되는 여성성이나 남성성의 경계를 허물기 시작했다. 쇼를 통해 이성애자 한국인 관객들의 대다수에게 이러한 새로운 인식을 심어줄 수는 없을지라도, LGBTQ로 자신을 규정하는 한국 관객들은 대개 수용적이며 젠더와 섹슈얼리티에 관련한 이 ‘새로운’ 생각을 배우려고 하는 것 같았다. 범휘가 말하듯, 드랙 운동의 목적은 한국 사회에 이미 존재하는 젠더 규범을 교란하는 것이 아니라, 한국 사회의 남성성과 여성성의 엄격한 규범에 묶여있다고 생각하는 사람들을 자유롭게 하는 것이다.

규범에 반한다고요? 그렇게 생각하지는 않아요. 젠더적인 면과 자유적인 측면에 집중하고 있었어요. 16살짜리 애들, 트위터에서, 드랙퀸을 존경하지요. 그들이 강한 여성이고, 디바(diva)고, 젠더벤딩을 하기 때문이 아니라, 그저 다르기 때문이에요. 그들은 정체성을 숨기고 사는 퀴어들에게 본보기가 되고 있으니까요.

범휘가 하는 드랙의 목적은 한국의 젠더 규범을 하루아침에 바꾸는 것이 아니라, 한국 사회에서 정한 젠더 카테고리에 들어맞지 않는다고



느끼는 사람들에게 안도감과 확신을 주는 것이다. 드랙 공연을 통해 에반과 그와 함께 공연하는 동료들은 사회적 젠더 규범에 구애받지 않으며 퀴어들이 무엇을 할 수 있고 어떤 사람이 될 수 있는지에 대한 선례를 남기고 있었다. 간단히 말하자면, 드랙은 젠더나 혹은 성적지향성으로 인해 소외받고 있는 사람들에게 권리를 부여하는 발판이 된 것이다 (Hopkins, 2004).

에반 역시 드랙퀸이자 LGBTQ 커뮤니티의 유명인사로서 자신들의 존재가 한국 사회에 중요한 가치와 의미를 지닌다는 것이 맞다고 생각한다.

E: 드랙퀸이 되는 건 더 의미있는 것 같아요. 이 사회, 한국 사회에서 드랙퀸으로서의 우리의 목적이 더 중요하지요. 사람들에게 자기 자신이 될 수 있게 권한을 줄 수 있는 거요. 그러한 공간을 만드는 것이 한국 사회에 있어 더 의미있고 필요한 일이에요. 사람들에게 그런 커뮤니티가 더 많이 필요해요.

R: 그렇다면, 정치적인 운동가라기보다 커뮤니티의 리더란 말인가요?

E: 제 자신이 운동가라기보다 커뮤니티 리더이자 조직위원이라 생각해요. 밖에 나가서 데모를 한다거나 하는 게 아니잖아요? 전 제 공연에 대해 많이 생각할 뿐이죠. 그게 제 일의 반이 그거니까요. 하지만 다른 반은 그런 커뮤니티를 만드는 것이죠.

많은 인터뷰 참가자에게 있어, 드랙과 드랙 공연은 정치적인 운동이라기보다, LGBTQ 커뮤니티를 서로 밀접하게 연결하는 방식이다. LGBTQ 커뮤니티의 실질적인 리더로서, 드랙퀸과 드랙 공연자들은 한국 사회의 남녀 이분법적 체제 내에서 젠더퀴어들의 감정, 생각, 그리고 전반적인 존재를 정당화하는 중심으로 작용한다. Sarasin이 말한 것처럼 “커뮤니티를 구성하고 퀴어들의 공간을 요구하는 것은 운동권의 중요한 부분이다”(2018, 104) 드랙은 한국 주류 사회에서 많은 사회적 변화를

이끌어내진 못했으나, 한국에 살고 있는 LGBTQ 사람들에게 ‘퀴어 공간’을 만들고 제공함으로써 LGBTQ 커뮤니티의 지형을 바꾸는 데 도움을 주었다고 할 수 있다.

## 5. 결론

서양에서는 드랙, 그리고 젠더와 퀴어 이론에 대한 의미가 지난 10년 동안 집중적으로 연구되어 왔다. 그러나 한국에서는 이와 관련 유사한 연구가 없었기 때문에 이 분야의 연구가능성 열어준 것이라고 볼 수 있다. 이와 같이 본 논문은 한국적 맥락에서 드랙, 젠더 수행, 그리고 젠더 정체성 등을 조사하여 그것에 관련된 최초의 연구를 제시하였다.

이 연구는 민족지적 접근을 사용하여, 드랙이 한국에 살고 있는 많은 드랙퀸들에게 계속해서 전환적인 경험이 되고 있다는 것을 밝혀냈다. 그들의 드랙 퍼포먼스를 통해 그들은 기존 젠더에 대한 이해를 해체하고 이전에 가지고 있던 젠더 규범에 대한 생각을 재조사할 수 있었고, 젠더가 실제로 사회적 구성이라는 것을 깨닫게 되었다. 이태원의 드랙퀸들도 각기 다른 젠더 모드를 자신의 신체로 표현함으로써 자신만의 드랙 정체성을 형성할 수 있었다. 각각의 드랙 아이덴티티는 굉장히 독특했고, 그들 자신의 아이덴티티를 반영했다.

선행 연구와 마찬가지로, 관중들의 상호작용은 관중들에게 드랙퀸이 젠더 수행을 할 때 전복시킬 수 있는 능력의 중요한 부분을 계속해서 담당한다. 많은 사람들은 무대에서 전복적인 행동을 하지 않더라도 한국 사회에서 엄격한 이분법적인 남녀 젠더 규범 때문에 젠더퀴어로서의 그들의 존재 자체가 전복적이라고 생각한다. 장소의 특성과 그 공간을 차지하는 관객들은 또한 한국의 드랙퀸이 관중들에게 어떻게 젠더 수행을 하는지에 영향을 미칠 수 있다. 젠더는 사회적 구성이라는 개념에 대한 인식과 이해가 상대적으로 부족하기 때문에, 한국 관객들은 젠더를 초월하는 실체보다는 드랙퀸들을 그냥 여성 존재로 보는 경향이 있다.

마지막으로, 드랙퀸들이 드랙 퍼포먼스를 통해 사회적 젠더의 개념을 전달하는 능력은 그들이 공연하는 장소와 관중들에 달려있다. 주로 LGBTQ 및 외국인 관객들을 위해 드랙 퍼포먼스를 주최한 장소들은 젠

더에 대해 더 많이 배울 가능성이 높았고, 반면 한국인 및 이성애자 관중들을 위해 트랙 퍼포먼스를 주최한 장소들은 그러한 가능성이 적었다. 이러한 현상은 트랙퀸과 관객은 서로의 맥락을 제공하고 영향을 주어, 각 공간의 젠더에 대한 인식 차이를 유지하는 데 있어 상호맥락을 형성하고 지속적인 피드백 순환을 형성한다.

또한 이 논문의 분석 결과는 이 논문의 표본과 연구에만 국한되며, 아시아의 다른 맥락이나 한국의 다른 지역에도 반드시 적용되지 않을 수 있다는 점에 유의해야 한다. 게다가, 이 연구는 전세계에서 트랙퀸과 트랙 문화의 사례를 조사할 때 상호문맥성의 중요성을 보여준다. 이 연구가 한국적 맥락에서 트랙퀸의 연구에 대한 의미 있는 통찰력과 관점을 제공하고, 이 분야의 다른 미래 연구를 확장하는데 사용되기를 바란다.

## 부록

### 인터뷰 질문:

#### 드랙 공연

1. 어떻게 드랙을 시작하게 되셨어요?
2. 드랙이란 무엇인가요? 왜 드랙 공연을 하시나요?
3. 왜 사람들이 드랙 공연을 보러 온다고 생각하세요?
4. 드랙 공연에 사람들은 어떤 반응을 보이나요? 관중으로부터 부정적인 반응을 받은 적이나 관중 때문에 힘들었던 적이 있습니까?
5. 관중에 따라 드랙 공연에 변화를 주십니까? 한국 관객은 어떤가요?

#### 드랙 정체성 & 젠더

6. 본인과 드랙은 자기자신의 연장선에 있다고 보시나요? 아니면 그 둘은 전혀 다른 존재인가요?
7. 드랙을 하거나 드랙 공연을 할 때, 본인의 젠더에 대해 생각하시나요?
8. 본인의 드랙이 한국에서의 사회적 젠더 규범이나 섹슈얼리티에 반하는 것이라 생각하세요?

#### 파괴적인 드랙

9. 사회 규범에 도전한다는 것이 본인의 드랙 공연에 중요한 요소인가요? 한국 사회에 용인된 것에 도전하는 것이 드랙 공연에 중요하다고 보세요? (영덩이 노출)
10. 한국 사람들이 자신을 / 드랙을 어떻게 보고 있다고 생각하세요? 과거에 일반인들과의 있었던 경험을 말씀해 주실 수 있나요?
11. 한국 사회가 굉장히 보수적인데, 자신의 드랙을 받은 공연으로, 받은 사회 운동이다-라고 생각하세요?

#### 기타

12. 드랙 공연을 할 때 여저차리며 옷을 입는 것이 왜 중요한가요?
13. 평소라면 할 수 없는데 드랙으로서 할 수 있는 것에는 무엇이 있나요?

## 참고 문헌

- 강태훈, 고현진. (2012). 드랙퀸 패션에 표현된 페티시즘 특성. *한국니트디자인 학회 학술대회*, 67-69.
- 김민수. (2018). 한국에서 처음 열린 드랙 퍼레이드에 가다(화보). *허프포스트*, 5월 30일. [https://www.huffingtonpost.kr/entry/drag\\_kr\\_5b0e10e5e4b0802d69cf6cc3](https://www.huffingtonpost.kr/entry/drag_kr_5b0e10e5e4b0802d69cf6cc3)
- 박수진. (2019). 드랙 Drag in Korea: 한국의 드랙퀸과 드랙킹들을 만나다. *허프포스트*, 4월 24일. [https://www.huffingtonpost.kr/entry/story\\_kr\\_5cbe7802e4b00b3e70ce44ec](https://www.huffingtonpost.kr/entry/story_kr_5cbe7802e4b00b3e70ce44ec)
- 손성규. (2018). “트랜스”적인 드랙쇼: 관객 지향적 퍼포먼스의 유희성. *비교문화연구*, 24(3), 55-92.
- 송선민. (2018). 비범한 밤, 뜨거운 밤. *W Korea*, 4월 16일. <http://www.wkorea.com/2018/04/16/비범한-밤-뜨거운-밤/>
- 이승엽. (2018). 하이힐 신은 ‘그’를 보려고 무대 앞은 발 디딜 틈 없다. *시스저널*, 1월 23일. <https://www.sisapress.com/news/articleView.html?idxno=173445>
- 정세희·양숙희. (2004). 드랙퀸(Drag Queen)과 드랙 킹(Drag King) 패션에 관한 연구. *복식*, 54(7), 135-150.
- 주현식. (2018). 퍼포먼스 트러블: 퀴어적 전환과 퀴어 공연미학. *한국연극학*, 68, 5-49.
- 진윤선. (2017). 혐오에 맞서는 아름다움, 드랙, *함께가는 여성*, 224, 40-41.
- 이정후·양숙희. (1997). 크로스 드레싱(cross-dressing)에 관한 연구. *복식*, 35, 111-134.
- Alsop, R., Fitzsimons, A. & Lennon, K. (2002). *Theorizing Gender: An Introduction*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Ayoub, C. & Podmore, J. (2003). Making Kings. *Journal of Homosexuality*, 43(3-4), 51-74.

- Baker, R. (1994). *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts*. New York: New York University Press.
- Baumeister, R. & Newman, L. (1994). How Stories Make Sense of Personal Experiences: Motives that shape autobiographical narratives. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 20, 676–690.
- Berkowitz, D., Belgrave, L. & Halberstein, R. (2007). The Interaction of Drag Queens and Gay Men in Public and Private Spaces, *Journal of Homosexuality*, 52(3–4), 11–32).
- Bolich, D. (2007). *Transgender History & Geography: Crossdressing in Context, Vol. 3*. Raleigh, NC: Psyche's Press.
- Burawoy, M. (1998). The Extended Case Method. *Sociological Theory*, 16(1): 4–33.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. New York: Routledge.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Converse Korea. (2018). *All the Stories Are True NANA* [Advertisement] <https://www.youtube.com/watch?v=yWGxRnDMbZk>
- Cracker, M. (2015). Drag Isn't Like Blackface. But That Doesn't Mean It's Always Kind To Women. *Slate*, 17 February. <https://slate.com/human-interest/2015/02/is-mary-cheney-right-about-drag-being-like-blackface.html>
- Creswell, J. & Poth, C. (2013). *Qualitative Inquire & Research Design: Choosing Among Five Approaches* (3rd ed.). Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Deren, B. (2018). The Evolution of The Art of Drag In 33 Stunning, Historical Images. *them*, 15 December. <https://allthatsinteresting.com/history-of-drag-queens>
- Doan, P. (2010). The tyranny of gendered spaces – reflections from beyond the gender dichotomy. *Gender, Place & Culture*, 17(5), 635–654.

- Egner, J. & Maloney, P. (2016). "It Has No Color, It Has No Gender, It's Gender Bending": Gender and Sexuality Fluidity and Subversiveness in Drag Performance. *Journal of Homosexuality*, 63(7), 875–903.
- Emerson, R., Fretz, R. & Shaw, L. (1995). *Writing Ethnographic Fieldnotes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Glaser, B. & Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory*. Chicago: Aldine.
- Greafrath, C. (2016). Drag Queens and Gender Identity. *Journal of Gender Studies*, 25(6), 655–665.
- Halladay, L. (2013). A Lovely War: Male to Female Cross-Dressing and Canadian Military Entertainment in World War II. In: S. Schacht & L. Underwood (Eds.), *The Drag Queen Anthology: The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators* (pp. 19–34). Hoboken: Taylor and Francis.
- Heifetz, J. (2018). South Korea's First Drag Parade Was a Win for Queer Visibility. *them*, 1 May. <https://www.them.us/story/south-korea-drag-parade-seoul>
- Hopkins, S. (2004). "Let the Drag Race Begin": The Rewards of Becoming a Queen. *Journal of Homosexuality*, 46(3–4), 135–149.
- Isaka, M. (2016). *Onnagata: A Labyrinth of Gender in Kabuki Theater*. Washington: University of Washington Press.
- Jiao, X. (1959). *Ju Shuo* (On Drama). In: *Zhongguo Gudian Xiqu Lunzhu Jichen*, Vol. 8. Beijing: Zhongguo Xiju Chubanshe.
- Kendall, L. & Dix, D. (1987). *Religion and Ritual in Korean Society*. Berkeley, CA: Institute of East Asian Studies and Center for Korean Studies, University of California Berkeley.
- Kim, Y. (1981). The Korean Namsadang. *The Drama Review*, 25(1), 9–6.
- Kleiman, K. (2000). Drag = Blackface (Symposium on Unfinished Feminist Business). *Chicago–Kent Law Review*, 75(3), 669–686.
- Kotz, L. (1992). The Body You Want: An Interview with Judith Butler. *Artform*, 31(3), 82–89.



- Kumbier, A. (2003). One Body, Some Genders: Drag Performances and Technologies. *Journal of Homosexuality*, 43(3-4), 191-200.
- Leiter, S. (1999). From Gay to Gei: The Onnagata and the Creation of Kabuki's Female Characters. *Comparative Drama*, 33(4), 495-514.
- Levitt, H., Surace, F., Wheeler, E., Maki, E., Alcántara, D., Cadet, M., Cullipher, S., Desai, S., Garza Sada, G., Hite, J., Kosterina, E., Krill, S., Lui, C., Manove, E., Martin, R. & Ngai, C. (2017). Drag Gender: Experiences of Gender for Gay and Queer Men. *Sex Roles*, 78(5-6), 367-384.
- Orne, J. & Bell, M. (2015). *An Invitation to Qualitative Fieldwork*. New York: Routledge.
- Pettitt, A. (1999). Performative Pastiche: Judith Butler and Gender Subversion. *Colloquy*, 3. [www.arts.monash.edu.au/others/colloquy/archives/IssueThree/Pettitt/Pettitt.html](http://www.arts.monash.edu.au/others/colloquy/archives/IssueThree/Pettitt/Pettitt.html)
- Piontek, T. (2003). Kinging in the Heartland; or, The Power of Marginality. *Journal of Homosexuality*, 43(3-4), 125-143.
- Mann, S. (2011). Drag Queens' Use of Language and the Performance of Blurred Gendered and Racial Identities. *Journal of Homosexuality*, 58(6-7), 793-811.
- Mason, J. (2002). *Qualitative Researching* (2nd ed.). London: SA
- Norton, R. (1992). *Mother Clap's Molly House: The Gay Subculture in England 1700-1830*. London: Heretic Books.
- Rashid, R. (2017). K-pop Trainee calls Transgender People "Not Women". *Korea Expose*, 15 November. <https://www.koreaexpose.com/terf-war-kpop-trainee-transgender-people-women/>
- Rupp, L. & Taylor, V. (2003) *Drag Queens at the 801 Cabaret*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rutt, R. (1961). The Flower Boys of Silla (Hwarang): Notes on the sources. *Royal Asiatic Society - Korean Branch*, Vol. 38, 56-60.
- Sarasin, C. (2018). *Performance and Protest: Collaboration in Art and Activism by Queer Koreans and Foreigners in Seoul*. MA. AKS.

- Schacht, S. and Underwood, L. (2013). Introduction. In: S. Schacht & L. Underwood (Eds.), *The Drag Queen Anthology: The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators* (pp. 1–17). Hoboken: Taylor and Francis.
- Shapiro, E. (2007). Drag Kinging and the Transformation of Gender Identities. *Gender & Society*, 21(2), 250–271.
- Shapiro, E. (2005). “We’re all genderqueer performers”: Drag performance and (Trans)gender identity. Paper presented at: *Annual Meeting of the American Sociology Association*, Philadelphia, PA.
- Shively, D. (1957). Notes on the word Kabuki. *Oriens*, 10(1), 144–149)
- Senelick, L. (2000). *The Changing Room: Sex, drag and theatre*. London: Routledge
- Surkan, K. (2003). Drag Kings in the New Wave. *Journal of Homosexuality*, 43(34), 161–186.
- Tang, X. (1982). *Tang Xianzu Shiwen Ji* (Collection of Tang Xianzu Poetry and Essays). Edited by Xu Shuofang, Vol. 2. Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe.
- Taylor, V. & Rupp, L. (2004). Chicks with Dicks, Men in Dresses. *Journal of Homosexuality*, 46(3–4), 113–133).
- Tian, M. (2000). Male Dan: The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre. *Asian Theatre Journal*, 17(1), 79–97.
- West, C. & Zimmerman, D. (2010). Doing Gender. In: R. Plante & L. Maurer (eds.) *Doing Gender Diversity: Readings in Theory and Real-World Experience*. Philadelphia, PA: Westview Press, 3–12.
- West, C. & Zimmerman, D. (1987). Doing Gender. *Gender and Society*, 1, 125–151.
- Wright, M. (2006). Doing drag: Masculinity beneath the makeup. Paper presented at: *Annual Meeting of the American Sociology Association*, Montreal, QC.

## Abstract

# Drag Queens of Itaewon: Gender Identity and Gender Performance in South Korea

Geoffrey Yau

International Studies, Korean Studies Major  
The Graduate School of International Studies  
Seoul National University

This thesis presents an ethnographic study examining drag, gender performance, and gender identity within the Korean context. This study draws from ethnographic observations and interviews conducted with ten drag queens who perform drag in Itaewon, Seoul, South Korea. Like most drag queens, they have formed unique drag identities that are used to express different genders within the same body. Results also found that Korean drag queens were limited by strict dichotomous male–female gender norms in Korea, while foreign drag queens did not have the same expectations placed on them. Lastly, the ability for drag queens to convey the notion of socialised gender through their performances is dependent on the venue and the audience they perform to.

**Keywords:** Drag, Drag Queen, Korea, Gender Identity, Gender Performance, Gender Norms

**Student Number:** 2016–29433